N° 941

ASSEMBLÉE NATIONALE

CONSTITUTION DU 4 OCTOBRE 1958
QUATORZIÈME LÉGISLATURE

Enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 17 avril 2013.

RAPPORT D'INFORMATION

DÉPOSÉ

en application de l'article 145 du Règlement

PAR LA MISSION D'INFORMATION COMMUNE

en conclusion des travaux de la mission
sur **les conditions d'emploi dans les métiers artistiques** (1)

ET PRÉSENTÉ

PAR M. JEAN-PATRICK GILLE,

Député.

(1) *La composition de cette mission figure au verso de la présente page*

La mission d'information commune à la commission des affaires culturelles et de l'éducation et à la commission des affaires sociales sur les conditions d'emploi dans les métiers artistiques est composée de : M. Christian Kert, président, M. Jean-Patrick Gille, rapporteur, M. Pierre Aylagas, M. Patrick Bloche, Mme Marie-Odile Bouillé, Mme Valérie Boyer, M. Thierry Braillard, Mme Marie-George Buffet, Mme Fanélie Carrey-Conte, M. Christophe Cavard, Mme Virginie Duby-Muller, M. Hervé Féron, M. Henri Guaino, Mme Chaynesse Khirouni, Mme Annie Le Houerou, M. Dominique Le Mèner, Mme Véronique Louwagie, M. Laurent Marcangeli, Mme Martine Martinel, M. Michel Pouzol, M. Franck Riester, M. Denys Robiliard, M. Marcel Rogemont, M. Francis Vercamer

SOMMAIRE

Pages

INTRODUCTION 7

I.– UN SECTEUR EN FORTE CROISSANCE, MARQUÉ PAR DES CONDITIONS D'EMPLOI PRÉCAIRES 11

A. DES MÉTIERS ATTRACTIFS, LARGEMENT OUVERTS ET PRODUCTEURS DE RICHESSES 11

1. Un emploi en forte croissance 11

a) La grande diversité des métiers artistiques 11

b) Un secteur en fort développement 18

c) Les caractéristiques des professionnels du secteur 20

2. Une richesse pour l'économie, les territoires et le « vivre ensemble » 21

3. Une absence de barrières à l'entrée 23

a) Des métiers attractifs dans un marché du travail ouvert 23

b) Une condition de l'éclosion des talents, selon des modalités spécifiques 25

c) Pratique amateur et pratique professionnelle : une frontière mouvante 27

B. DES CONDITIONS D'EMPLOI DIVERSES ET PRÉCAIRES 28

1. L'exercice indépendant : isolement et vulnérabilité 28

a) Des artistes aux profils variés et en manque de reconnaissance 28

b) Des artistes sous-rémunérés 35

2. L'emploi salarié : discontinuité et flexibilité 54

a) Le salariat érigé en principe, l'hyperflexibilité consacrée par l'usage 54

b) Une croissance du secteur déséquilibrée ? 67

c) Des revenus composites et fragiles 78

II.– UN EMPLOI ARTISTIQUE À CONFORTER ET À MIEUX PROTÉGER CONTRE LA PRÉCARITÉ 87

A. DES EFFORTS SOUTENUS DE STRUCTURATION SOCIALE 87

1. La volonté des partenaires sociaux de parvenir à une couverture conventionnelle 88

a) De très nets progrès dans le spectacle vivant 89

b) Des avancées similaires dans le domaine de la prestation technique 94

c) Une couverture conventionnelle fragmentée dans l'audiovisuel 95

d) Des résultats contestés dans l'édition phonographique 100

e) Un blocage dans la production cinématographique 102

2. La construction de droits sociaux originaux pour tenir compte de conditions d'emploi particulières 105

a) Les droits sociaux des auteurs : l'assimilation aux salariés 105

b) Les droits sociaux des salariés : l'adaptation à la discontinuité de l'emploi 115

c) Des règles d'assurance chômage spécifiques 129

3. Des métiers en voie de très nette professionnalisation 147

a) Le soutien à la professionnalisation des employeurs 147

b) La structuration des formations initiale et continue 153

c) L'accompagnement professionnel des salariés 156

B. DES EFFORTS À APPROFONDIR POUR SÉCURISER LES PARCOURS PROFESSIONNELS 160

1. Stabiliser les parcours 161

a) Développer l'emploi permanent pour sécuriser les parcours professionnels 162

b) Rémunérer équitablement les professionnels 177

c) Lutter contre les fraudes qui fragilisent l'emploi artistique 184

2. Garantir la pérennité du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle 193

a) Poser un diagnostic partagé pour dépasser les polémiques sur l'équilibre financier du régime 193

b) Garantir le maintien de règles d'assurance chômage spécifiques 214

3. Achever le chantier social 226

a) Mener à son terme la construction d'une protection sociale adaptée 227

b) Apporter une réponse à la difficile situation des « matermittentes » 242

c) Poursuivre les efforts de structuration du secteur artistique 247

d) Prolonger les efforts en matière d'accompagnement professionnel 250

e) Renforcer le soutien de la puissance publique 254

4. Soutenir les expériences innovantes 256

LISTE DES RECOMMANDATIONS DE LA MISSION 261

TRAVAUX DES COMMISSIONS 267

ANNEXE N° 1 : COMPOSITION DE LA MISSION 295

ANNEXE N° 2 : LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES 297

ANNEXE N° 3 : INTERVENTION DES MINISTRES DE LA CULTURE ET DU TRAVAIL DEVANT LA MISSION 305

ANNEXE N° 4 : DOMAINES D'ACTIVITÉ ET FONCTIONS ENTRANT DANS LE CHAMP D'APPLICATION DE L'ANNEXE VIII DE LA CONVENTION D'ASSURANCE CHÔMAGE..... 313

INTRODUCTION

En janvier 1995, le Président de la République François Mitterrand déclarait devant le Parlement européen : « *L'exception culturelle, c'est l'idée que les œuvres de l'esprit ne sont pas des marchandises comme les autres ; c'est la conviction que l'identité culturelle de nos nations, et le droit pour chaque peuple au développement de sa culture, sont en jeu ; c'est la volonté de défendre le pluralisme, la liberté, pour chaque pays, de ne pas abandonner à d'autres ses moyens de représentation, c'est-à-dire les moyens de se rendre présent à lui-même.* » Il exprimait ainsi sa conviction, empreinte d'universalisme, d'une responsabilité particulière de la France dans la création artistique, conçue comme un outil d'émancipation des individus. C'est cette conviction qui fonde l'exception culturelle française et a permis d'impulser une politique de promotion de la diversité culturelle que notre pays s'attache à défendre au sein des instances internationales.

Or, ce principe doit être incarné : sans les professionnels de la création, l'exception culturelle n'est qu'un slogan. Ils en constituent, pour certains, les hérauts glorieux, et pour d'autres, les artisans anonymes.

Trop connus, ils éclipsent l'humble bataillon qui s'active en coulisse. Méconnus, ils condamnent toute politique culturelle à l'hémiplégie.

En 2004, l'Assemblée nationale examinait le rapport d'information sur les métiers artistiques présenté par M. Christian Kert [(1)]. Depuis lors, notre Assemblée n'avait pas mené de réflexion d'ensemble sur ce thème pourtant essentiel, même si certains de ses aspects ont pu être traités de manière ponctuelle, par exemple dans le cadre de rapports spéciaux ou pour avis relatifs aux crédits du ministère de la culture.

Il était temps d'actualiser la réflexion engagée il y a presque dix ans de cela. En dépit de l'attachement de tous les parlementaires à l'exception culturelle française, bien peu de travaux ont été consacrés, de manière transversale, à ceux qui contribuent à la faire vivre.

Il convient de partager un constat qu'ont pu dresser les membres de la mission au fur et à mesure des auditions : le rôle dans la société et la place dans l'économie de la culture ne sauraient être négligés ou mésestimés.

En effet, qu'il s'agisse de spectacle vivant ou enregistré, d'éducation artistique ou de diffusion du patrimoine ancien ou contemporain, la culture joue un rôle majeur d'éducation et d'émancipation, et permet à une société de faire corps et de lui donner du sens.

---

(1) M. Christian Kert, Rapport d'information sur les métiers artistiques*, XIIe législature, n° 1975, 7 décembre 2004.*

De plus, par sa créativité, ses emplois, son rayonnement, la culture est un puissant facteur de développement économique, le plus souvent durable, car il s'agit d'emplois non délocalisables.

C'est pourquoi la commission des affaires culturelles et de l'éducation et la commission des affaires sociales ont décidé, le 25 juillet 2012, dès le début de la présente législature, de créer une mission d'information commune sur les conditions d'emploi dans les métiers artistiques.

Cette démarche ne procédait en aucun cas d'une volonté d'ingérence politique dans les affaires artistiques, mais reposait sur un constat : si l'inspiration s'exprime hors de tout cadre, le travail de création doit s'exercer dans le respect de règles juridiques.

La mission a fait le choix d'étudier ces métiers dans toute leur diversité. Elle n'a exclu aucune discipline artistique : ont ainsi été abordés tant le spectacle vivant que le spectacle enregistré, les arts visuels ou les disciplines de l'écrit.

Elle a inclus dans ses travaux toutes les catégories d'emploi : artistes – qu'ils soient interprètes ou auteurs –, techniciens ou personnels administratifs, car tous contribuent à la création.

Elle a également abordé tous les modes d'exercice, qu'ils soient salariés ou indépendants. Elle a enfin souhaité adopter une conception large de la notion de « conditions d'emploi » en étudiant la nature des relations contractuelles, les modalités de rémunération, les droits sociaux et la gestion du parcours professionnel, de l'entrée dans l'activité à la fin de carrière, en passant par la gestion des périodes d'inactivité.

Pour embrasser la diversité de ces métiers et de ces problématiques, il aura fallu pas moins de quarante-quatre auditions, en plus de vingt séances, soit plus de deux cent trente personnes entendues : organisations professionnelles, syndicales, économistes, sociologues du travail, institutions publiques ou paritaires, ministres. Tous ont pu livrer leur analyse. L'occasion d'un dialogue entre la représentation nationale et l'ensemble des acteurs du secteur culturel, dans toutes ses composantes, ne se présente pas si souvent. Ce dialogue est pourtant nécessaire et aura permis des échanges extrêmement fructueux.

Ces auditions ont été d'une grande richesse, dont la sécheresse des chiffres ne saurait rendre compte. Eu égard à l'intérêt qu'elles ont suscité, la mission se félicite donc de sa décision, prise dans un esprit de transparence, d'ouverture systématique de ses travaux à la presse et de leur diffusion sur le site internet de l'Assemblée nationale.

Votre rapporteur s'est efforcé de rendre compte d'une manière aussi fidèle et synthétique que possible des informations et propositions, très nombreuses, qui ont été recueillies. Son travail s'est nourri des contributions des membres de la

mission et tente de refléter, autant que possible, la diversité des sensibilités qui se sont exprimées.

Il lui semble que des problématiques communes à l'ensemble des métiers artistiques peuvent être dégagées.

Le constat qui peut être dressé est celui de la croissance des métiers artistiques, très attractifs et ouverts, et de la contribution de ces métiers à notre économie, à nos territoires et à notre société. Trop souvent dénoncés comme une charge improductive, les métiers artistiques constituent une richesse dont on doit s'enorgueillir.

Mais ces métiers artistiques sont aussi précaires et fragiles. Le dynamisme de l'économie de la culture, qui contribue au rayonnement international de la France, ne se traduit pas, dans les faits, par des conditions d'emploi privilégiées, bien au contraire. Pour les appréhender avec objectivité, il convient tout d'abord de se défaire des idées reçues et des clichés, pour s'attacher à étudier la réalité de leurs conditions d'emploi. Car ainsi que l'ont montré les travaux de la mission d'information, c'est bien la précarité que les métiers artistiques ont en partage : pour les auteurs, on peut parler d'isolement et de vulnérabilité, tandis que le travail salarié se caractérise par l'irrégularité et la flexibilité. Derrière les « vedettes » que l'on peut retrouver dans chaque discipline, on trouve de nombreux travailleurs qui peinent à « joindre les deux bouts ».

On est donc bien loin de certains lieux communs décrivant les professionnels des métiers artistiques comme des « profiteurs » usant et abusant d'un système « d'assistanat » qui leur serait particulièrement favorable. La réalité à laquelle a été confrontée la mission d'information est toute autre : ces professionnels sont placés dans une situation de risque professionnel permanent et leurs conditions matérielles d'emploi se caractérisent par une incertitude extrême, inhérente aux projets créatifs. Passer ce point sous silence, c'est adopter, délibérément, une approche biaisée. La mission d'information a, pour sa part, souhaité aborder la question avec objectivité.

Tout l'enjeu consiste donc à conforter l'emploi artistique en le protégeant mieux de la précarité. À cet égard, les partenaires sociaux et les pouvoirs publics ont pris leurs responsabilités, en menant des efforts soutenus de structuration sociale du secteur : amélioration de la couverture conventionnelle, droits sociaux adaptés aux caractéristiques des métiers artistiques et actions de professionnalisation.

Malgré ces avancées, les auditions de la mission d'information ont permis d'identifier certaines insuffisances.

Il convient, en premier lieu, de stabiliser les parcours professionnels, ce qui suppose de développer l'emploi permanent et de lutter contre la « permittence », plus particulièrement présente dans l'audiovisuel, mais aussi de sécuriser les rémunérations et de lutter contre les fraudes.

Il faut également aborder sereinement la question du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Votre rapporteur souhaite livrer une analyse respectueuse des prérogatives des partenaires sociaux qui auront bientôt à se prononcer sur cette question. Il convient donc de poser un diagnostic partagé et de tordre le cou à certaines idées reçues.

Pour cela, il faut d'abord dépasser les polémiques sur l'équilibre financier du régime. L'évaluation de son déficit à un milliard d'euros relève d'une approche strictement comptable. Si celle-ci n'est pas en soi contestable, elle ne peut suffire à guider la décision. Il est somme toute naturel qu'un dispositif d'assurance couvrant un risque particulièrement élevé pour une catégorie de la population – en l'occurrence, le risque de chômage pour les intermittents du spectacle – soit déficitaire, au plan comptable, à la seule échelle de cette population. C'est bien le principe de la solidarité interprofessionnelle de couvrir ceux qui sont les plus exposés au risque. La mission d'information a donc souhaité dépasser cette approche pour apprécier la réalité du coût des règles spécifiques du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Elle a pu constater qu'il se situait très nettement en deçà du milliard d'euros régulièrement brandi par les détracteurs du système.

Pour autant, la mission d'information n'a pas souhaité éluder la nécessité de certains ajustements pour contenir les déficits. Dans un esprit de responsabilité et un souci d'équité, elle émet donc des recommandations pour améliorer le solde financier du régime, guidées par quelques principes simples : protection des plus fragiles, contribution des mieux insérés sur le marché du travail, réduction des effets pervers. C'est ainsi que l'on pourra, tout à la fois, réaffirmer la nécessité et garantir l'existence de règles d'assurance chômage adaptées aux conditions d'emploi très particulières des métiers du spectacle.

L'amélioration des conditions d'emploi dans les métiers artistiques suppose aussi d'achever le chantier social ouvert par l'État et les partenaires sociaux, qu'il s'agisse de la protection sociale, de la couverture conventionnelle ou de l'accompagnement professionnel. Enfin, des expériences innovantes d'organisation de l'emploi artistique seront évoquées comme autant de pistes d'évolution possibles.

I.– UN SECTEUR EN FORTE CROISSANCE, MARQUÉ PAR DES CONDITIONS D'EMPLOI PRÉCAIRES

Les métiers artistiques ont connu une forte croissance qui traduit la vigueur du secteur culturel en France. Leur mode d'exercice se caractérise par une grande diversité et une précarité non moins importante.

A. DES MÉTIERS ATTRACTIFS, LARGEMENT OUVERTS ET PRODUCTEURS DE RICHESSES

La notion de « métier artistique » couvre un très grand nombre de situations d'emploi : très attractifs, ces métiers ont connu un fort développement et participent de la prospérité de l'économie culturelle, secteur créateur de richesses et vecteur de cohésion sociale et territoriale.

1. Un emploi en forte croissance

a) La grande diversité des métiers artistiques

Il n'existe pas de définition juridique des « métiers artistiques ». Plusieurs **catégories juridiques** peuvent toutefois y être rattachées.

L'article L. 7121-2 du code du travail évoque ainsi les « *artistes du spectacle* », qualification juridique importante car elle aboutit à soumettre les personnes considérées à un régime spécial d'emploi et de protection sociale qui déroge au droit commun sur de nombreux points. Sont visés « *notamment 1° l'artiste lyrique ; 2° l'artiste dramatique ; 3° l'artiste chorégraphique ; 4° l'artiste de variétés ; 5° le musicien ; 6° le chansonnier ; 7° l'artiste de complément ; 8° le chef d'orchestre ; 9° l'arrangeur-orchestrateur ; 10° le metteur en scène, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique* ». Ces artistes, lorsqu'ils sont liés par un contrat avec une personne qui s'assure leur concours en vue de la production d'un spectacle, sont présumés être des salariés.

Cette notion ne doit pas être confondue avec celle d'artiste-interprète au sens de l'article L. 212-1 du code de la propriété intellectuelle, qui vise ceux qui sont titulaires de droits de propriété intellectuelle, dits « *voisins du droit d'auteur* », dès lors qu'ils interprètent une œuvre de l'esprit et ne sont pas considérés par les usages comme de simples artistes de complément, c'est-à-dire comme des figurants, par exemple.

On peut être artiste du spectacle sans pour autant être artiste-interprète. Il en est ainsi du metteur en scène, qui est un auteur, ou de l'artiste de complément. À l'inverse tout artiste-interprète, au sens du code de la propriété intellectuelle, est un artiste du spectacle au sens du code du travail.

La notion d'artiste du spectacle ne doit pas non plus être confondue avec celle d'artiste auteur, qui vise tout auteur dont les œuvres sont protégées par le code de la propriété intellectuelle et dont la protection sociale est régie par l'article L. 382-1 du code de la sécurité sociale.

À défaut de définition juridique des métiers artistiques, on peut toutefois les définir, de manière restrictive, comme comprenant les **professions exerçant à titre principal des activités artistiques d'interprétation ou de création dans les secteurs du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel, des arts plastiques ainsi que des activités d'auteur**. Dans une acception plus large, ils incluent les professions n'exerçant pas à proprement parler des activités artistiques mais contribuant à leur exercice, notamment les **ouvriers et techniciens du spectacle**.

De manière non exhaustive, on peut ainsi citer au nombre des métiers artistiques :

– les artistes du spectacle au sens l'article L. 7121-2 du code du travail ;

– les créateurs dans le domaine des arts plastiques et visuels : peintre, sculpteur, photographe, vidéaste ou créateur d'installations ;

– les auteurs tels que les écrivains, auteurs de théâtre, de chansons, de dialogues, scénaristes, réalisateurs ou compositeurs ;

– les professionnels techniques tels que les cadres artistiques et technico-artistiques, les directeurs de programmation, les assistants techniques et ouvriers des spectacles, les maquilleurs, les plumassiers, les ingénieurs du son, les chefs de plateau…

Du point de vue des **conditions d'emploi**, les métiers artistiques présentent également une grande diversité : d'après les données transmises à la mission d'information par le département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la culture et de la communication, 72 % des auteurs littéraires, 79 % des artistes plasticiens et 63 % des photographes sont non-salariés, contre 33 % des professionnels des arts graphiques, de la mode et de la décoration. Les artistes et techniciens du spectacle sont majoritairement salariés.

L'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE), dans ses *Enquêtes emploi,* permet d'estimer l'effectif des métiers artistiques sur une base déclarative et sur le fondement de la nomenclature d'activités française (NAF) :

Effectifs annuels de l'emploi artistique en 2009 et comparaison avec l'emploi total annuel

Métier artistique	Effectifs
Artistes des spectacles	59 141
Dont :	
dans le spectacle vivant	*34 065*
dans l'audiovisuel	*3283*
hors du spectacle	*21 794*
Professions techniques des spectacles	96 313
Dont :	
dans le spectacle vivant	*25 539*
dans l'audiovisuel	*36 936*
hors du spectacle	*33 838*
Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	10 318
Artistes-auteurs de la création visuelle	
Artistes plasticiens	29 674
Photographes	23 336
Graphistes, designers	97 650
Ensemble des métiers artistiques	**316 432**
Ensemble des professions	25 449 256

Champ : ensemble des actifs en emploi dans les métiers artistiques et toutes professions confondues, France métropolitaine.

Source : Enquête Emploi 2010, INSEE/DEPS.

Les **effectifs du secteur du spectacle représentent environ la moitié du total** des métiers artistiques.

Les données disponibles pour ce secteur étaient fragiles et parfois contestées. D'importants efforts ont donc été réalisés afin de parvenir à un diagnostic partagé reposant sur un appareil statistique fiable.

Les travaux du Conseil national des professions du spectacle (CNPS), créé par le décret n° 93-724 du 29 mars 1993, participent de cet objectif. La commission sur l'emploi du CNPS, composée de représentants des organisations professionnelles du spectacle, des organismes sociaux et de l'administration, ainsi que d'experts du monde de la recherche, a pour mission de construire un système d'information statistique sur l'emploi dans le spectacle et de produire des recommandations méthodologiques. Ses rapports s'efforcent notamment de clarifier la lecture des données produites par divers organismes.

En effet, comme l'a noté la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV) lors de son audition, d'importantes divergences peuvent être relevées dans les effectifs comptabilisés, selon les différentes sources :

– l'INSEE, dans son *Enquête Emploi* citée ci-dessus, dénombre les « professionnels du spectacle », c'est-à-dire les actifs salariés et non-salariés, tous métiers confondus, qui se considèrent comme actifs dans le secteur du spectacle : 59 141 artistes et 96 313 techniciens en 2009, soit un total de 155 454 personnes.

Ces données mettent en évidence la **prépondérance des techniciens dans l'effectif des métiers artistiques**, qui en représentent près d'un tiers ;

– les données de Pôle emploi recensent les salariés intermittents cotisant au titre des annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage et qui, sous certaines conditions, bénéficient d'une indemnisation : on compte ainsi 254 394 cotisants en 2011 et 108 658 salariés intermittents ayant bénéficié d'au moins une journée d'indemnisation au cours de l'année, soit 58 102 artistes et 50 556 techniciens. Le nombre d'allocataires indemnisés en fin d'année au titre de ces deux annexes s'est établi à 89 055 la même année, selon la même source.

Pôle emploi comptabilise également les salariés du secteur du spectacle vivant et de l'audiovisuel cotisant au titre du régime général : en 2010, ils étaient 126 858, que ces salariés soient employés sous contrat à durée indéterminée (CDI) ou déterminée (CDD).

Ces données mettent en évidence la **prépondérance des salariés intermittents** qui représentent les **deux tiers des effectifs salariés du spectacle** ;

– les données d'Audiens, organisme de protection sociale du secteur du spectacle, établies sur une base déclarative, couvrent l'ensemble des personnes ayant travaillé au moins une heure dans ce secteur au cours de l'année, qu'il s'agisse d'effectifs intermittents ou permanents, y compris dans le champ du spectacle occasionnel [(1)] : on décompte ainsi, en 2011, 390 000 salariés cotisants, dont 285 000 intermittents, et 106 000 permanents, d'après les chiffres communiqués par Audiens à la mission d'information commune ;

– les données de la Caisse des congés spectacles permettent de dénombrer les salariés, artistes et techniciens du spectacle qui n'ont pas été employés de manière continue chez un même employeur, ayant eu au moins un contrat de travail dans le spectacle au cours d'une « saison » donnée, du 1er avril d'une année N au 31 mars de l'année N+1. Lors de l'embauche d'un nouveau salarié, l'employeur doit vérifier s'il est inscrit à la Caisse des congés spectacles, en lui demandant son numéro d'immatriculation. Dans le cas contraire, il doit

---

(1) Le champ du spectacle occasionnel correspond à celui des entreprises qui, sans avoir pour activité principale ou pour objet l'organisation de spectacles, en organisent ponctuellement, comme les bars ou les restaurants.

l'immatriculer auprès de la caisse, dès le début d'activité. On comptait ainsi, fin 2012, 624 693 bénéficiaires immatriculés. 14 672 salariés ont été immatriculés en 2012. 194 582 salariés avaient eu au moins une activité entre le 1er avril 2011 et le 31 mars 2012. Compte tenu des conditions à satisfaire pour bénéficier du versement de l'indemnité servie par la caisse, le nombre de salariés bénéficiaires ayant été payés entre le 1er mai 2011 et le 31 mars 2012 s'élevait lui à 146 133.

Comme le souligne M. Mathieu Grégoire dans son article « Intermittents du spectacle et assurance chômage, retour sur un diagnostic convenu (1980-2003) » [(1)], les données de la caisse doivent être considérées avec prudence : « *Ne sont en effet enregistrés par cette caisse que les intermittents qui font la démarche de réclamer le revenu destiné à couvrir leur droit aux congés payés. Or on sait que c'est surtout pour les intermittents les plus intégrés professionnellement que ces démarches présentent un réel intérêt.* (…) *Qui plus est, l'homogénéité de la population considérée est hypothéquée par un changement intervenu en 1991 dans la réglementation de la Caisse des congés : les artistes totalisant moins de 24 cachets annuels étaient jusque-là exclus du bénéfice des congés.* » Ce paramètre complique la lecture des séries statistiques longues, pourtant indispensables à la compréhension des évolutions des conditions d'emploi dans le secteur du spectacle.

Un paramètre supplémentaire vient compliquer ce panorama : les nomenclatures d'activités ou de métiers utilisées par certaines sources ont évolué ces dernières années, occasionnant des ruptures de séries. Il en va notamment ainsi des statistiques issues d'Audiens ou de l'INSEE, avec le passage de la nomenclature d'activités française (NAF) 2003 à la NAF 2008.

En **dehors du secteur du spectacle**, l'*Enquête Emploi* de l'INSEE permet de recenser les auteurs littéraires, scénaristes et dialoguistes, ainsi que les artistes auteurs de la création visuelle. Ils représentent 160 978 personnes, soit **la moitié de l'effectif total**.

On peut également tenter d'appréhender ces métiers à travers les effectifs d'artistes affiliés à La Maison des artistes et à l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA). Ces deux associations agréées assurent la collecte des cotisations et contributions obligatoires assises sur les rémunérations versées aux auteurs par ceux qui diffusent ou exploitent leurs œuvres, ou sur les sommes versées aux auteurs pour l'acquisition de leurs œuvres.

Comme nous le verrons plus loin, les cotisations aux assurances vieillesse, maladie, maternité, invalidité et décès sont dues par les artistes auteurs au titre du régime spécifique dont ils bénéficient et qui est rattaché au régime de sécurité sociale.

---

(1) Connaissance de l'emploi*, n° 74, novembre 2010.*

S'ils en font la demande et à condition pour eux de réunir un revenu annuel tiré de leur activité au moins égal à 900 fois la valeur horaire du salaire minimum interprofessionnel de croissance, les artistes auteurs peuvent être affiliés à La Maison des artistes, pour les œuvres d'art graphiques et plastiques, ou à l'AGESSA, pour les activités de création littéraire, dramatique, musicale, audiovisuelle et photographique. S'ils ne sont pas affiliés, ils sont qualifiés d'assujettis ou précomptés, puisque les contributions ou cotisations obligatoires, faisant l'objet d'un prélèvement à la source, sont précomptées par les diffuseurs.

Le DEPS a consacré deux études aux artistes auteurs relevant de La Maison des artistes et de l'AGESSA [(1)]. Ces données permettent de mesurer le poids des artistes auteurs dans l'ensemble des métiers artistiques et la grande diversité des activités concernées. À l'AGESSA, presque la moitié des auteurs affiliés sont écrivains ou photographes, graphistes et peintres représentant plus de 70 % de ceux affiliés à La Maison des artistes.

Répartition des artistes auteurs affiliés à la l'AGESSA selon la discipline en 2008

Disciplines	Nombre	%
– Photographes	3 447	31
– Écrivains	2 038	18
– Auteurs d'œuvres audiovisuelles	1 835	17
– Illustrateurs	1 388	13
– Auteurs de compositions musicales avec ou sans paroles	877	8
– Traducteurs	876	8
– Auteurs du multimédia interactif	270	2
– Auteurs de logiciels	146	1
– Auteurs d'œuvres dramatiques	132	1
– Chorégraphes	9	-
Ensemble	**11 018**	**100**

Champ : artistes auteurs affiliés à l'AGESSA en 2008, sur la base des revenus d'auteur perçus en 2007.

Source : AGESSA/DEPS, 2011.

(1) Marie Gouyon, DEPS, « Écrivains, photographes, compositeurs… les artistes auteurs affiliés à l'AGESSA en 2008 », Culture chiffres*, mars 2011 ; Marie Gouyon, DEPS, « Peintres, artistes, sculpteurs… les auteurs affiliés à La Maison des artistes en 2009 »,* Culture chiffres*, mars 2011.*

Artistes auteurs assujettis à l'AGESSA en 2008

Discipline	Effectifs		
	Effectifs	%	% Île-de-France
Auteurs-compositeurs	43 331	19	23
Écrivains	53 605	24	39
Photographes	12 910	6	40
Autres disciplines	29 259	13	46
« Auteurs »	52 872	23	41
« Autres »	35 961	16	35
Ensemble	**227 938**	**100**	**37**

Source : AGESSA/DEPS 2011.

Les données les plus récentes transmises à la mission d'information par l'AGESSA montrent une diminution du nombre des auteurs assujettis, qui étaient 202 947 en 2011, et une hausse de celui des auteurs affiliés, qui atteint 13 443.

Répartition des artistes auteurs affiliés et assujettis à La Maison des artistes selon la discipline en 2011

Discipline	Affilés		Assujettis	
	Nombre	%	Nombre	%
Graphistes	10 812	42,58	7 359	27,74
Peintres	7 355	28,97	10 390	39,17
Illustrateurs	2 182	8,6	1 595	6,02
Sculpteurs	1 869	7,36	2 490	9,39
Plasticiens	1 507	5,94	3 082	11,62
Dessinateurs	787	3,1	896	3,38
Dessinateurs textile	554	2,19	348	1,32
Graveurs	160	0,63	218	0,83
Céramistes	57	0,23	31	0,12
Maitres verriers	73	0,29	91	0,35
Décorateur	28	0,11	19	0,08
Créateur de tapisserie	11	0,05	10	0,04
Total	**23 395**	**100**	**26 529**	**100**

Source : La Maison des artistes.

b) Un secteur en fort développement

Lors de son audition par la mission d'information, le DEPS a souligné le doublement des effectifs employés dans les métiers artistiques en vingt ans : en 2008, 334 000 personnes déclaraient exercer à titre principal un métier artistique, soit une hausse de 94 % par rapport à 1990. La hausse de la population active n'atteignait que 17 % dans son ensemble.

Dans le secteur du spectacle, une étude du DEPS de 2010 [(1)] souligne que « *la progression des effectifs globaux entre 1995 et 2007 distingue nettement les professionnels du spectacle vivant et de l'audiovisuel des autres catégories d'actifs occupant un emploi : (...) entre 1995 et 2004, leur nombre a augmenté trois fois plus vite que celui des actifs des professions culturelles* [(2)] *dans leur ensemble et quatre fois plus que l'ensemble des actifs occupés* ».

M. Jacques Peskine, président de la Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC), a estimé lors de son audition que l'emploi dans le secteur du spectacle est en croissance sur une très longue période : au cours des cinquante ou soixante dernières années, il n'a cessé de progresser, qu'il soit permanent ou intermittent.

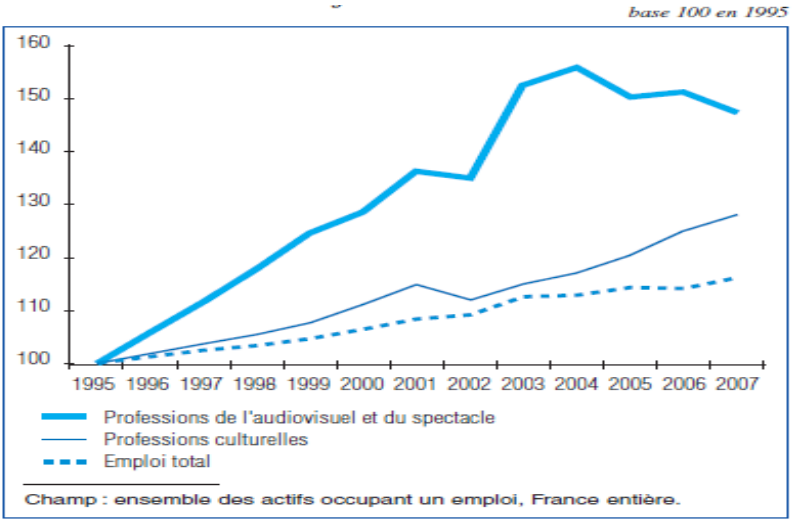
Il a fait par ailleurs observer que l'activité du secteur est assurée par un grand nombre de très petites structures, dont un nombre non négligeable de structures « hors champ » comme les hôtels, cafés et restaurants qui ont une activité de réception de spectacles sans que celle-ci ne constitue leur activité principale. Ces structures représentent une part significative de l'emploi artistique.

---

(1) Marie Gouyon et Frédérique Patureau, DEPS, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », Culture chiffres*, janvier 2010.*

(2) Outre les artistes et techniciens du spectacle, les professions culturelles comprennent les professions des arts plastiques et des métiers d'art, les professions littéraires, les cadres et techniciens de la documentation et de la conservation, les professeurs d'art (hors établissements scolaires) et les architectes.

Croissance comparée des effectifs du secteur du spectacle, de la culture et de l'ensemble des actifs de 1995 à 2007



Source : Enquête emploi, Insee/DEPS, 2010

En dehors du secteur du spectacle, les données transmises par le DEPS à la mission d'information mettent également en évidence **la croissance des effectifs des artistes plasticiens ainsi que des photographes**. Seuls les effectifs des auteurs littéraires, scénaristes et dialoguistes tendent à diminuer.

Effectifs annuels de l'emploi artistique hors spectacle de 2004 à 2009

Année	Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	Artistes auteurs de la création visuelle		
		Artistes plasticiens	Photographes	Graphistes, designers
2004	12 083	23 126	13 591	84 380
2005	11 028	26 124	17 566	90 313
2006	9 897	30 509	21 023	95 046
2007	8 141	33 317	23 113	96 666
2008	9 701	31 268	23 084	99 153
2009	10 318	29 674	23 336	97 650

Source : Enquêtes Emploi de 2003 à 2010, « triennalisées », INSEE/DEPS 2012.

Sur plus longue période, le nombre des artistes affiliés à La Maison des artistes et à l'AGESSA a également connu une importante progression, comme le montre le DEPS dans les deux études précitées [(1)].

S'agissant de La Maison des artistes, le nombre d'artistes affiliés a augmenté en moyenne de 6 % par an entre 1999 et 2007, les effectifs des graphistes étant multipliés par trois et le nombre des plasticiens ayant triplé en dix ans. Ces chiffres tiennent en partie à la modification des paramètres d'affiliation : baisse du seuil d'affiliation en 2001 et affiliation en 2006 de graphistes cotisant précédemment au régime général. Mais ils s'expliquent aussi par la dynamique des activités liées au graphisme ou par le développement de nouvelles formes de création dans le domaine des arts plastiques, comprenant des installations, des vidéos, des œuvres éphémères…

En ce qui concerne l'AGESSA, les effectifs d'auteurs affiliés ont augmenté de 58 % en quinze ans. La progression est due pour l'essentiel aux auteurs d'œuvres audiovisuelles, qui incluent les œuvres cinématographiques, dont le nombre a doublé au cours de la période, aux photographes, dont le nombre croît de 83 %, aux illustrateurs et aux traducteurs, dont les effectifs connaissent des hausses respectives de 79 et 64 %.

c) Les caractéristiques des professionnels du secteur

En dépit de la très grande diversité des métiers et des conditions d'emploi des professionnels de la création, le DEPS a souligné, lors de son audition par la mission d'information, certaines spécificités communes de la population exerçant un métier artistique.

Les professionnels de la création ont un niveau d'études générales élevé : 27 % d'entre eux ont un niveau Bac +3 et plus, contre 17 % de l'ensemble des actifs. Ils ont également une origine sociale favorisée, 26 % d'entre eux ayant un père cadre supérieur, contre 13 % des actifs, et 23 % un père cadre moyen, contre 16 % pour l'ensemble de la population.

Il s'agit ensuite d'un secteur marqué par l'importance du non-salariat : en 2009, un tiers des professionnels de la création artistique sont non-salariés, contre 11 % des actifs.

En outre, les professionnels de la création interviennent dans des activités artistiques mais investissent également d'autres champs : les artistes du spectacle représentent le cas le mieux connu de diversification de l'activité ; ainsi, 11 % d'entre eux combinent plusieurs modes d'activité au cours d'une même semaine.

---

(1) Écrivains, photographes, compositeurs…les artistes auteurs affiliés à l'AGESSA en 2008, Marie Gouyon, DEPS, Culture chiffres*, mars 2011 ; Peintres, artistes, sculpteurs…les auteurs affiliés à La Maison des artistes en 2009, Marie Gouyon, DEPS,* Culture chiffres*, mars 2011.*

Cette population concernée est encore assez peu féminisée, et très fortement concentrée en Île-de-France : on compte ainsi 39 % de femmes parmi ces professionnels, contre 47 % dans le reste de la population active, et 44 % de Franciliens, quand ces derniers représentent 20 % de l'ensemble de la population.

Les artistes et techniciens du spectacle sont en moyenne plus jeunes que le reste de la population active : 55 % ont moins de quarante ans, contre 46 % en moyenne.

À l'inverse, les affiliés à l'AGESSA et à La Maison des artistes sont plus âgés : les affiliés à la première ont en moyenne 48 ans, soit huit ans de plus que l'âge moyen des actifs occupant un emploi en 2008 ; les auteurs affiliés à la seconde ont en moyenne 44 ans. Mais ces populations rajeunissent, puisque quinze ans plus tôt, l'âge moyen des auteurs affiliés à l'AGESSA était de 56 ans. Ce rajeunissement se constate également parmi les auteurs affiliés à La Maison des artistes.

2. Une richesse pour l'économie, les territoires et le « vivre ensemble »

L'importante croissance des métiers artistiques traduit le dynamisme de la création dans tous les domaines et manifeste avec éclat la vigueur de l'exception culturelle française.

Comme l'a rappelé Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication lors de son audition, le poids des métiers culturels [(1)] « *est généralement sous-estimé : leur contribution représente plus de 2 % du PIB national puisqu'elle est évaluée à 40 milliards d'euros. Le poids économique de la culture dans notre PIB a ainsi quasi doublé depuis les années 60* ».

Or, la culture est trop souvent caricaturée comme une dépense improductive. On peut pourtant rappeler, comme l'a fait la ministre lors de son audition, que les secteurs marchands culturels regroupent 160 000 entreprises et emploient 2,3 % des actifs. Le poids économique de la culture est équivalent à celui de l'agriculture.

Le secteur culturel représente, en 2008, 585 485 emplois [(2)], soit presque autant que le secteur de la production automobile qui, en 2011, représentait 604 000 emplois directs et indirects [(3)].

---

(1) Dont le périmètre, dans les catégories statistiques de l'emploi culturel établies par l'INSEE, est plus large que celui des métiers artistiques, puisqu'il englobe les journalistes, les cadres et techniciens de la documentation et de la conservation, les professeurs d'art et les architectes.

(2) Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la culture et de la communication, Chiffres clés 2012, *La documentation Française.*

(3) Chiffre du Comité français des constructeurs automobiles.

À cet égard, votre rapporteur se réjouit qu'une mission conjointe ait été confiée par la ministre de la culture et de la communication et le ministre de l'économie et des finances à l'Inspection générale des finances et à l'Inspection générale des affaires culturelles afin d'évaluer l'impact économique réel de la culture dans notre pays.

Cette mission permettra d'objectiver les constats qui ont été dressés devant la mission d'information commune, en premier lieu sur le caractère non délocalisable des métiers artistiques. Ce constat mérite peut être d'être nuancé s'agissant de la production audiovisuelle et cinématographique. Mais il n'en reste pas moins que l'irréductible singularité de l'artiste ne le rend pas aisément substituable, ni par un autre artiste ni, à plus forte raison, par un procédé technique. De la même manière, l'artiste ne peut se produire, partager son art sans le concours de techniciens. Sauf à délocaliser le public, il ne peut être question de délocaliser les personnels qui concourent à ce qu'une création puisse voir le jour.

Notre pays se caractérise par un extraordinaire foisonnement de manifestations et de lieux artistiques.

Dans le secteur du théâtre, notre pays compte 5 théâtres nationaux, 39 centre dramatiques nationaux et régionaux, 69 scènes nationales, 108 scènes conventionnées, 627 compagnies théâtrales subventionnées. Pas moins de 18 900 représentations ont été données dans les théâtres parisiens en 2011.

Dans les domaines de la danse et de la musique, 258 compagnies chorégraphiques sont subventionnées par le ministère de la culture et de la communication, auxquels s'ajoutent les spectacles qui se donnent dans les 19 centres chorégraphiques nationaux. Les spectacles payants de variétés et de musiques actuelles représentent 39 000 représentations.

On ne saurait oublier la contribution déterminante des festivals à la création artistique et à la rencontre entre l'art et ses publics : l'association France festivals, entendue par la mission d'information, regroupe 85 festivals, pour l'essentiel des festivals de musique, qui représentent 3 000 spectacles par an, un million de spectateurs et 50 millions d'euros de chiffre d'affaires.

L'ensemble de ces lieux et manifestations culturelles créent de l'emploi direct, mais aussi de l'emploi induit : des estimations, certes un peu anciennes [(1)], font apparaître un rapport du simple au double entre l'emploi direct lié à l'association de gestion du festival d'Avignon et les emplois liés aux services touristiques saisonniers. Le festival entraînerait des retombées économiques sur la ville estimées, en 2001, à 23 millions d'euros, sans compter les retombées des autres manifestations comme le festival « *off* » ou les rencontres professionnelles.

---

(1) M. Philippe Dechartre, L'impact et l'apport des événements culturels dans le développement local et régional*, Conseil économique et social, 1998.*

Comme l'a rappelé la ministre de la culture et de la communication lors de son audition, des études récentes confirment que l'investissement réalisé par la puissance publique dans ce secteur a un effet de levier très important : de 4 euros, pour le festival de Bussang, à 10 euros, pour le festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, de retombées économiques pour 1 euro investi.

Une étude réalisée en 2011 par Tera consultants pour le Forum d'Avignon [(1)] montre également que « *la part des dépenses culturelles réalisées par les villes représentait, en moyenne, seulement 0,7 % du produit intérieur brut par habitant, pourtant ces seules dépenses sont statistiquement corrélées à environ 9 % du niveau de PIB par habitant. Les dépenses culturelles consenties par les villes ne sont donc pas seulement un révélateur de bien-être individuel et collectif, de vie sociale active et attractive, elles sont aussi un marqueur d'une composante importante de la dynamique économique des villes qui s'engagent dans une politique culturelle active en y consacrant les budgets appropriés* ».

Au-delà de la dimension économique, les manifestations et expositions culturelles contribuent à tisser le lien social entre les individus : qu'on songe à la mobilisation de tant de bénévoles sans lesquels beaucoup de projets culturels ne pourraient voir le jour, au moment de partage qu'expérimente un public gagné par une émotion esthétique.

Ces projets favorisent les échanges et le dialogue entre institutions, compagnies, collectivités. Comme l'a rappelé M. Vincent Tison, membre du bureau de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture, l'intervention des collectivités locales en matière d'emploi artistique s'inscrit dans un processus de « coconstruction » avec l'État et les partenaires professionnels.

Les professionnels des métiers artistiques sont les médiateurs essentiels de la création auprès des publics, ils contribuent à fédérer des populations et des territoires autour d'une identité commune qui se construit et se renouvelle sans cesse grâce et sous le regard des artistes. Ils contribuent à l'ouverture des publics à de nouveaux horizons culturels et permettent des échanges qui contribuent à l'enrichissement mutuel des cultures.

C'est la raison pour laquelle, bien souvent, les métiers artistiques constituent une vocation. Cette vocation peut s'épanouir dans un marché du travail artistique largement ouvert.

3. Une absence de barrières à l'entrée

a) Des métiers attractifs dans un marché du travail ouvert

Tant la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV), que la Commission paritaire nationale emploi-formation de

---

(1) Tera consultants, L'impact des dépenses culturelles des villes, une analyse sur un échantillon mondial de 47 villes*, Forum d'Avignon, 2011.*

l'audiovisuel (CPNEF-AV) ont souligné le caractère extrêmement attractif des métiers artistiques.

Cette attraction s'exerce d'autant plus fortement que l'accès à ces métiers n'est pas subordonnée à la possession d'un titre ou d'une qualification professionnelle. La seule exception à cette règle concerne les professeurs de danse, l'article L. 362-1 du code de l'éducation disposant en effet que nul ne peut enseigner la danse s'il n'est muni du diplôme de professeur délivré par l'État ou du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse. Comme l'a rappelé M. Pierre-Michel Menger lors de son audition par la mission d'information, la formation est nécessaire, mais son lien avec l'emploi est beaucoup plus distendu que dans d'autres secteurs.

Cette ouverture du marché du travail n'a pas toujours été la règle dans le secteur du spectacle : comme le faisait observer M. Mathieu Grégoire lors de son audition par la mission d'information, ce secteur se caractérise de longue date par la prégnance de l'emploi intermittent, contrairement à l'idée reçue d'une « *tendance séculaire à la précarisation* ». Déjà en 1919, le monde du spectacle était marqué par la prédominance des contrats courts, au cachet, au service ou à la pièce. Tout au long du XXe siècle, l'emploi a été massivement intermittent dans le secteur du spectacle.

Le degré d'ouverture du marché du travail a donc constitué l'un des paramètres sur lequel les professionnels du secteur ont joué pour tenter de pallier les inconvénients de la discontinuité de l'emploi.

Ainsi dans l'entre-deux-guerres le marché de l'emploi artistique était-il très fermé. Les difficultés d'emploi dans le secteur se traduisaient moins par le chômage que par la bi-professionnalisation. Les organisations syndicales, au premier rang desquelles l'Union des artistes, tentaient d'imposer leur propre régulation, sur le modèle anglo-saxon. Le taux de syndicalisation était très important : 100 % dans le secteur de la musique, 60 % pour les artistes dramatiques, lyriques ou cinématographiques.

La stratégie de maîtrise du marché du travail reposait sur deux procédés : la « mise à l'index » des employeurs récalcitrants et la « mise au pilori » des artistes qui trahissaient la discipline syndicale. On trouvait plusieurs variantes de la maîtrise du marché par les syndicats, comme le syndicalisme obligatoire des musiciens.

La licence professionnelle était l'instrument le plus fort de la maîtrise du marché : elle représentait une « fermeture malthusienne » du marché du travail, au sens où, pour l'Union des artistes, la maîtrise du marché impliquait l'élimination d'une partie de la main-d'œuvre. Les difficultés semblaient provenir de l'absence de barrières à l'entrée : il suffisait donc de créer des barrières à l'entrée pour permettre à ceux que le vocabulaire économique qualifierait d'« *insiders* » de bénéficier de meilleures conditions de travail.

L'un des corollaires de cette stratégie résidait dans la limitation de la solidarité envers les chômeurs : la caisse de l'Union des artistes était ainsi uniquement alimentée par la charité.

Ce système ne paraît plus concevable aujourd'hui : dès 2004, le rapport de M. Bernard Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, recommandait la plus grande prudence quant à l'hypothèse d'introduire une carte professionnelle. Outre la question du rôle assigné à une telle carte, qui pourrait être conçue comme une condition d'embauche, ou bien comme une simple condition d'ouverture de droits à un régime spécifique de protection sociale, celles des coûts administratifs induits par l'instruction des demandes, du choix des critères d'attribution ou des personnalités habilitées à la délivrer paraissaient insolubles.

L'ordonnance n° 2009-901 du 24 juillet 2009 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée a depuis supprimé la dernière survivance de la licence professionnelle, la carte professionnelle délivrée aux techniciens du cinéma par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). L'ensemble des personnes interrogées par la mission d'information sur l'opportunité de réintroduire un système de licence s'y est opposé sans ambiguïté.

L'une des conséquences de la disparition de ce système d'homologation professionnelle, dans un secteur totalement ouvert, est que, bien souvent, la reconnaissance du caractère professionnel d'une pratique artistique réside dans la capacité pour un artiste ou un technicien à atteindre le volume d'activité qui va lui permettre de bénéficier du régime d'allocation chômage spécifique prévu par les annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage.

b) Une condition de l'éclosion des talents, selon des modalités spécifiques

L'ensemble des professionnels, salariés comme employeurs, s'oppose à l'instauration d'une carte professionnelle car elle témoignerait d'une ingérence administrative dans un domaine hautement subjectif, qui est celui de l'appréciation du talent.

Ainsi, Mme Emmanuelle Stochl, membre du Syndicat national libre des artistes-Force ouvrière (SNLA-FO) a-t-elle fait remarquer que des artistes à la qualité reconnue, comme Patrice Chéreau, avaient débuté par une pratique amateur et a jugé qu'il serait inopportun de restreindre l'accès des jeunes artistes à la professionnalisation.

La Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France (CIP-IDF) évoque même un « fantasme » de la professionnalisation, jugeant que toute professionnalisation qui reposerait sur des critères objectifs n'aurait d'autre effet que d'écarter les plus fragiles. Dans un secteur où le subjectif et le sensible occupent une place considérable, il paraît impossible *a priori* de « séparer le bon grain de l'ivraie ».

En outre, selon M. Jacques Peskine, président de la FESAC, le secteur du spectacle est un secteur d'accueil des jeunes, puisque la détention de diplômes ne constitue pas toujours une clé d'entrée dans la branche. Les personnalités les plus diverses peuvent donc s'y épanouir.

Pour autant, cette totale ouverture du marché du travail et le fait que la formation ne soit pas une condition d'entrée ou un gage de réussite n'excluent pas que cette dernière dépende d'autres leviers.

M. Pierre-Michel Menger rappelle à juste titre que, si la qualification de l'échec est très complexe, dans un secteur où l'argent n'est pas tout, il n'en reste pas moins que les profils de réussite sont inégalitaires : 20 % des artistes obtiennent 80 % des revenus, de la visibilité et de la quantité de travail.

À défaut de « sésame » d'entrée dans le secteur, on y procède par tournois de comparaison relative entre les individus : prix littéraire, castings, auditions. Les qualités nécessaires pour réussir constituent un ensemble complexe que personne n'est en mesure de décrire parfaitement. L'apprentissage « sur le tas » distribue ainsi les individus sur des trajectoires de professionnalisation très différenciées : il se peut qu'un individu émerge subitement parce qu'il détient un élément d'avantage qui, par accumulation, peut au fil du temps prendre une grande importance, alors que cet individu était au départ à égalité avec d'autres. Il convient donc prendre en compte le facteur du hasard dans le succès.

La connaissance des réseaux est également essentielle et constitue une barrière importante. Il est impossible pour les employeurs de connaître les performances de chacun. Il est donc nécessaire pour les artistes d'entrer dans les bons réseaux, par un processus d'appariements sélectifs. Ces réseaux seront également activés par les employeurs – producteurs ou agents pour le cinéma, metteurs en scène pour le théâtre. Cela est valable en particulier pour le cinéma, où le système de recrutement est beaucoup plus centralisé que dans le théâtre.

On observe clairement un seuil : les individus qui n'ont pas réussi à accumuler les expériences nécessaires pour se distinguer au bout de deux ans ont très peu de chances de rester plus longtemps dans le secteur.

Lors de son audition, M. Michel Orier, directeur général de la création artistique du ministère de la culture et de la communication, a partagé ce constat en qualifiant ces premières années d'exercice de « *probatoires* ». S'y opère l'essentiel de la sélection entre ceux qui se maintiendront dans le secteur et ceux qui n'y feront qu'une brève incursion. L'érosion la plus forte s'effectue la première année : entre 36 % et 51 % des entrants quittent le secteur, puis entre 9 % et 12 % la deuxième année. Le rythme d'érosion est, ensuite, beaucoup plus faible, compris entre 2 % et 6 %.

c) *Pratique amateur et pratique professionnelle : une frontière mouvante*

L'absence de barrières à l'entrée dans le secteur artistique et la difficulté à identifier la professionnalisation des parcours contribue à rendre floue la frontière entre pratique amateur et pratique professionnelle.

Ainsi, lors de son audition, La Maison des artistes [(1)] a évoqué les nombreuses expositions d'artistes amateurs organisées le plus souvent par des collectivités territoriales. Or il arrive que cette qualification serve de prétexte au non-respect des obligations sociales et fiscales.

Dans le domaine du spectacle, l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles (UFISC) a rappelé à juste titre qu'il faut permettre le développement des pratiques amateurs : les amateurs doivent pouvoir présenter le résultat de leur travail sur une scène et, dans le cadre de l'attribution du label « scène de musique actuelle », l'État demande d'ailleurs de soutenir ces pratiques.

Lors de la table ronde consacrée aux festivals, France festivals a également souligné que les collectivités territoriales et les directions régionales des affaires culturelles demandent aux festivals de veiller à favoriser le développement des pratiques amateurs et se montrent soucieux de la participation des amateurs aux activités qui s'y déroulent.

Ces pratiques sont encadrées par le décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation de spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises professionnelles, qui dispose qu'« *est dénommé "groupement d'amateurs" tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés,* etc.*, ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle* ». La pratique amateur se caractérise donc par un exercice bénévole.

Ces groupements doivent être constitués en associations loi 1901, être agréés par une commission spécifique et leurs statuts et règlements intérieurs doivent faire apparaître le caractère désintéressé et non concurrentiel de l'activité. Les spectacles doivent être exclusivement présentés dans l'académie où est fixée l'association, qui ne peut produire plus de trois spectacles par an, avec dix représentations maximum de chaque spectacle.

Les articles L. 7122-3 et L. 7122-19 code du travail disposent par ailleurs que ces groupements sont dispensés de l'obtention d'une licence d'entrepreneur de

---

(1) La Maison des artistes est composée de deux entités, l'une en charge de la gestion administrative du régime de sécurité sociale, sous la responsabilité d'un conseil d'administration, l'autre constituée de services associatifs. La mission d'information a entendu des membres du bureau de l'association.

spectacles [1], sauf s'ils font occasionnellement appel à un ou plusieurs artistes du spectacle percevant une rémunération : dans ce cas, ils doivent alors solliciter une licence dès lors qu'ils donnent plus de six représentations par an.

Ce décret, très marqué par une conception des pratiques amateurs liées à l'environnement scolaire ou estudiantin, n'est guère adapté aux pratiques actuelles et demeure largement inappliqué.

Il est donc délicat de qualifier certaines pratiques artistiques et de déterminer quelles règles sont applicables et quelles garanties s'y appliquent. Dès lors, un risque juridique pèse sur la pratique artistique amateur, qui peut faire l'objet d'une requalification par les unions de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales (URSSAF).

B. DES CONDITIONS D'EMPLOI DIVERSES ET PRÉCAIRES

Comme nous l'avons vu, on peut distinguer deux grandes catégories d'exercice des métiers artistiques : l'emploi salarié et l'exercice indépendant, certaines professions relevant de l'un et de l'autre pour une même activité. Ces deux catégories ont pour point commun une grande précarité.

1. L'exercice indépendant : isolement et vulnérabilité

Les métiers artistiques exercés sous statut indépendant concernent les artistes auteurs, dont les œuvres sont protégées par le code de la propriété intellectuelle et dont la protection sociale est régie par l'article L. 382-1 du code de la sécurité sociale.

Quelques développements seront également consacrés aux auteurs qui exercent leur métier sous un statut de salarié, mais créent également dans ce cadre des œuvres originales dont l'exploitation leur garantit une rémunération au titre du droit d'auteur. De même les artistes-interprètes seront-ils évoqués : s'ils sont salariés, ils perçoivent également des rémunérations au titre du code de la propriété intellectuelle.

a) Des artistes aux profils variés et en manque de reconnaissance

● *Des profils divers*

Toute tentative de définition juridique de la catégorie des artistes auteurs mobilise plusieurs sources et fait apparaître les différentes strates d'un processus visant à leur conférer un statut protecteur. Les fondements actuels du droit de la propriété littéraire et artistique remontent ainsi à la loi n° 57-298 du 11 mars 1957, tandis que le rattachement des artistes auteurs au régime général de la sécurité sociale a été consacré par la loi n° 75-1348 du 31 décembre 1975.

---

(1) Le code du travail subordonne en effet l'exercice de l'activité d'entrepreneur de spectacles à la détention d'une licence.

L'article L. 382-1 du code de la sécurité sociale dispose que « *les artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, ainsi que photographiques,* (…) *sont affiliés obligatoirement au régime général de sécurité sociale pour les assurances sociales et bénéficient des prestations familiales dans les mêmes conditions que les salariés* ».

L'article R. 382-2 du même code précise qu'entrent dans le champ de cette définition les personnes dont l'activité consiste en la création d'œuvres protégées par le code de la propriété intellectuelle au titre du droit d'auteur et qui se rattache à l'une des branches professionnelles suivantes :

« *1°) Branche des écrivains :*

« *– auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et scientifiques ;*

« *– auteurs de traductions, adaptations et illustrations des œuvres précitées ;*

« *– auteurs d'œuvres dramatiques ;*

« *– auteurs d'œuvres de même nature enregistrées sur un support matériel autre que l'écrit ou le livre ;*

« *2°) Branche des auteurs et compositeurs de musique :*

« *– auteurs de composition musicale avec ou sans paroles ;*

« *– auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes ;*

« *3°) Branche des arts graphiques et plastiques :*

« *– auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques telles que celles définies par les alinéas 1° à 6° du II de l'article 98 A de l'annexe III du code général des impôts ;*

« *4°) Branche du cinéma et de la télévision :*

« *– auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, quels que soient les procédés d'enregistrement et de diffusion ;*

« *5°) Branche de la photographie :*

« *– auteurs d'œuvres photographiques ou d'œuvres réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie.* »

La catégorie des artistes auteurs couvre donc un champ extrêmement vaste, incluant les écrivains, les compositeurs, les réalisateurs, les photographes, les graphistes, les chorégraphes, les artistes plasticiens.

Leur point commun est de relever de la catégorie des auteurs, au sens du code de la propriété intellectuelle, c'est-à-dire des créateurs d'œuvres originales protégées.

Ils perçoivent des honoraires lorsqu'ils effectuent une prestation de services ou en contrepartie de la conception et de la réalisation de l'œuvre. Ils perçoivent également des droits d'auteur lorsqu'ils cèdent leurs droits patrimoniaux sur la propriété immatérielle de leurs œuvres.

Dans l'hypothèse où l'activité de création est liée à une activité exercée dans le cadre d'un lien de subordination et, partant, sous l'empire d'un contrat de travail, l'article L. 111-1 du code de la propriété intellectuelle pose pour principe l'indifférence du contrat de travail sur la propriété des droits d'auteur : il dispose que « *l'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte pas dérogation à la jouissance du droit reconnu par le premier alinéa* ». Un salarié peut donc également bénéficier, au titre de son activité, du statut d'auteur : on peut ainsi citer l'exemple des réalisateurs, des metteurs en scène ou des chorégraphes.

● *Des artistes qui souffrent d'un manque de reconnaissance*

Les auditions conduites par la mission d'information ont permis aux artistes auteurs entendus d'exprimer un profond malaise lié à un manque de reconnaissance et de considération.

Ainsi Mme Katerine Louineau, membre de l'Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels (USOPAV) et du Comité des artistes auteurs plasticiens (CAAP), a-t-elle jugé que, depuis trente ans, les artistes visuels sont les laissés-pour-compte des politiques publiques nationales et régionales ; les artistes visuels sont rarement consultés par les pouvoirs publics et très mal représentés dans les instances qui ont à prendre des décisions influençant leurs conditions d'exercice. À l'exception de la création récente d'un fonds de formation des artistes auteurs, auxquels seront consacrés des développements dans la seconde partie du présent rapport, aucune avancée concrète n'a pu, estime-t-elle, être constatée pour les artistes auteurs.

Mme Catherine Texier, vice-présidente de la Fédération des professionnels de l'art contemporain (CIPAC), a également relevé que le secteur des arts plastiques pèse dix fois moins que celui du spectacle vivant dans le budget du ministère de la culture, même s'il est davantage financé par les collectivités territoriales.

Le *Manifeste des arts visuels*, élaboré par La Maison des artistes en mars 2012, évoque une « *indifférence flagrante des pouvoirs publics* » : « *Les artistes, dans leur large majorité, se sentent, depuis une vingtaine d'années, de plus en plus ignorés, discrédités et souffrent de cette situation*. »

Il est vrai que ces professionnels revendiquent une identité très forte. L'hétérogénéité de leurs pratiques ainsi qu'un certain isolement compliquent l'élaboration d'une expression commune. D'où peut-être le sentiment exprimé d'une prédilection des pouvoirs publics pour un dialogue avec quelques artistes particulièrement visibles et qualifiés d'« *officiels* », ne permettant pas

l'élaboration de politiques adaptées aux conditions d'exercice de la plupart des auteurs.

● *Des revenus d'auteur faibles et très dispersés*

Comme l'a souligné la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), le calcul de la rémunération globale des auteurs est compliqué car celle-ci se compose de différentes sources : leurs revenus d'auteur peuvent faire l'objet d'une gestion de gré à gré ou d'une gestion collective par une société de perception et de répartition des droits (SPRD), voire par plusieurs SPRD ; une partie des auteurs perçoivent en outre des revenus salariés ou exercent des activités annexes.

Pour ce qui est des revenus d'auteur, l'étude des revenus des auteurs affiliés à La Maison des artistes et à l'AGESSA met en évidence une forte **dispersion**, que traduit l'écart important entre salaire moyen et salaire médian : une minorité perçoit des revenus très élevés tandis que la majorité déclare des revenus assez bas.

Montants moyen et médian annuels des revenus d'activité des artistes affiliés à La Maison des artistes et à l'AGESSA, depuis 2002

A- Artistes visuels affiliés à La Maison des artistes (plasticiens et assimilés) et à l'AGESSA (photographes)

A-1- Graphistes, plasticiens (et assimilés) affiliés à La Maison des artistes

Activité	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Revenus d'auteur moyens *(euros constants 2010)*							
Graphistes	***29 441***	***28 126***	***27 695***	***26 930***	***27 457***	***28 826***	***28 713***
Dessinateur	21 729	21 392	22 315	20 268	19 797	19 942	20 700
Graveur	15 803	17 565	20 027	18 692	17 741	18 423	19 713
Illustrateur	29 602	27 389	27 271	28 182	28 983	28 113	28 481
Peintre	20 018	19 297	20 186	19 793	20 896	21 587	21 237
Plasticien	16 013	16 989	17 636	16 904	18 471	21 711	20 929
Sculpteur	16 399	15 657	15 782	17 107	17 567	19 113	18 880
Ensemble plasticiens et assimilés	***20 536***	***19 804***	***20 462***	***20 396***	***21 322***	***22 079***	***21 907***
Ensemble artistes visuels affiliés à la MDA	**23 077**	**22 340**	**22 863**	**22 758**	**23 670**	**24 714**	**24 731**
Revenus d'auteur médians *(euros constants 2010)*							
Graphistes	***19 068***	***17 967***	***17 982***	***17 405***	***18 299***	***19 461***	***19 403***
Dessinateur	12 559	13 414	13 623	13 048	13 569	13 305	14 082
Graveur	9 042	8 811	9 951	10 108	10 482	11 565	11 239
Illustrateur	16 715	15 448	16 200	15 969	15 848	16 051	16 938
Peintre	10 400	10 162	10 300	10 088	10 540	10 594	10 289
Plasticien	9 617	9 373	9 591	9 730	10 421	11 071	11 165
Sculpteur	9 682	9 339	9 378	9 812	10 040	10 446	10 124
Ensemble plasticiens et assimilés	***10 791***	***10 519***	***10 668***	***10 647***	***11 181***	***11 471***	***11 332***
Ensemble artistes visuels affiliés à la MDA	**12 432**	**12 146**	**12 718**	**12 767**	**13 646**	**14 198**	**14 334**

Champ : ensemble des artistes auteurs visuels affiliés à La Maison des artistes (i.e. bénéficiant du régime de protection sociale des artistes auteurs), France entière.

Source : La Maison des artistes/DEPS 2012.

A-2- Photographes affiliés à l'AGESSA

(euros constants 2010)

Revenus	2005	2006	2007
Revenus d'auteur moyens	27 864	30 510	31 198
Revenus d'auteur médians	11 753	13 712	13 940

Champ : ensemble des photographes affiliés à l'AGESSA (i.e. bénéficiant du régime de protection sociale des artistes auteurs), France entière.
Source : AGESSA/DEPS 2012.

B- Auteurs littéraires (écrivains, auteurs d'œuvres dramatiques) affiliés à l'AGESSA

(euros constants 2010)

Revenus	2005	2006	2007
Revenus d'auteur moyens	36 443	37 392	34 301
Revenus d'auteur médians	15 165	16 253	15 135

Champ : ensemble des écrivains et auteurs d'œuvres dramatiques affiliés à l'AGESSA (i.e. bénéficiant du régime de protection sociale des artistes auteurs), France entière.
Source : AGESSA/DEPS 2012.

Cette dispersion apparaît d'autant plus forte si l'on considère que l'affiliation à l'une de ces associations agréées est subordonnée à une condition de revenu, qui doit être supérieur ou égal à 900 fois la valeur horaire moyenne du salaire minimum interprofessionnel de croissance de l'année considérée, soit 8 379 euros en 2012. En-deçà de ce seuil, et sauf exception, les auteurs sont considérés comme affiliés : or si le nombre d'affiliés et d'assujettis à La Maison des artistes est relativement proche (23 395 affiliés et 26 529 assujettis), en revanche on constate un écart considérable entre auteurs affiliés et assujettis à l'AGESSA : en 2008, on dénombre 11 018 auteurs affiliés et 227 938 auteurs assujettis.

De la même manière, si les droits perçus par les sociétés de gestion collective connaissent une évolution positive, on constate le même phénomène de dispersion :

Montant des perceptions totales des sociétés
(droits primaires et droits perçus par l'intermédiaire d'une autre société)

(en million d'euros)

Sociétés	2008	2009	2010	Évolution
Sociétés d'artistes-interprètes	85,9	95,4	98,2	*14,3 %*
ADAMI	*53,0*	*58,2*	*58,3*	*10,1 %*
SPEDIDAM	*32,9*	*37,3*	*39,9*	*21,1 %*
Sociétés d'auteurs	1 034,6	1 052,0	1 163,5	*12,5 %*
ADAGP	*23,4*	*23,4*	*25,3*	*8,1 %*
SACD	*179,6*	*176,3*	*219,7*	*22,4 %*
SACEM	*755,9*	*762,3*	*819,6*	*8,4 %*
SAIF	*0,9*	*0,6*	*0,9*	*1,0 %*
SAJE	*0,8*	*1,0*	*0,9*	*14,3 %*
SCAM	*74,1*	*88,3*	*97,1*	*30,9 %*
Sociétés de producteurs	127,7	156,2	145,1	*13,7 %*
ANGOA	*19,7*	*25,4*	*23,6*	*20,3 %*
ARP	*1,0*	*0,8*	*1,2*	*22,1 %*
PROCIREP	*31,6*	*35,1*	*30,7*	*-2,9 %*
SCPP	*60,9*	*75,1*	*66,9*	*9,8 %*
SPPF	*14,6*	*19,8*	*22,8*	*56,4 %*
Sociétés du domaine de l'édition	23,6	29,1	30,2	*28,3 %*
SCELF	*5,1*	*4,3*	*5,3*	*4,7 %*
SOFIA	*18,5*	*24,8*	*24,9*	*34,8 %*
Sociétés intermédiaires	628,4	673,3	658,4	*4,8 %*
AVA	*2,4*	*2,7*	*2,7*	*14,5 %*
COPIE FRANCE	*87,1*	*88,0*	*84,7*	*-2,7 %*
SAI	*50,4*	*59,7*	*54,2*	*7,5 %*
SCPA	*48,5*	*70,3*	*64,0*	*32,0 %*
SDRM	*291,4*	*284,7*	*270,7*	*-7,1 %*
SESAM	*6,9*	*6,2*	*6,9*	*-0,1 %*
SORECOP	*80,5*	*85,4*	*93,2*	*15,9 %*
SORIMAGE	*3,5*	*2,1*	*4,9*	*39,1 %*
SPRÉ	*57,7*	*74,4*	*77,1*	*33,6 %*
Sociétés percevant le droit de reprographie	40,3	42,8	46,2	*14,7 %*
CFC	*37,8*	*40,0*	*43,1*	*14,1 %*
SEAM	*2,5*	*2,8*	*3,1*	*22,7 %*
Total général	**1 940,4**	**2 048,8**	**2 141,7**	**10,4 %**

Source : Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits.

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) compte ainsi 145 000 membres, mais seul 50 000 d'entre eux perçoivent des droits. Plus de 50 000 sociétaires ont écrit moins de dix œuvres. Seuls 3 000 sociétaires perçoivent un montant de droits supérieur au SMIC. Des dizaines de milliers d'autres sociétaires perçoivent entre 1 000 et 12 000 euros par an.

En ce qui concerne les artistes-interprètes, qui perçoivent des droits voisins du droit d'auteur, la Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI) a souligné une évolution importante du montant des cachets perçus lors de tournages : les cachets attribués aux rôles principaux augmentent au détriment des cachets des seconds rôles. C'est ainsi la « classe moyenne » des comédiens, qui représente l'essentiel de la distribution d'un film, qui subit les conséquences des rémunérations importantes versées aux comédiens « *bankable* ».

De manière plus générale, une comparaison avec le salaire médian des salariés employés à temps plein dans le secteur privé ou semi-public met en évidence la **faiblesse de la rémunération** des artistes auteurs : comme le note le DEPS dans ses études précitées consacrées aux artistes affiliées à La Maison des artistes et à l'AGESSA [(1)], le revenu médian des artistes affiliés à La Maison des artistes s'élevait en 2009 à 13 700 euros annuels de bénéfices non commerciaux, le revenu médian des salariés travaillant à temps plein dans le secteur privé et le semi-public s'élevant lui à 18 400 euros. S'agissant des artistes affiliés à l'AGESSA, le revenu médian des photographes s'élevait à 13 940 euros et celui des auteurs de l'écrit à 15 135 euros en 2007, contre 19 150 euros pour les salariés.

b) Des artistes sous-rémunérés

La rémunération des auteurs repose sur l'exploitation de leurs œuvres, en application des règles du code de la propriété intellectuelle. Par extension, ces règles concernent, selon des modalités adaptées, les auxiliaires indispensables de la création, qui disposent de droits « voisins » des droits des auteurs. Or, dans les faits, ces droits ne font pas l'objet d'une juste rémunération

● *Des rémunérations qui pâtissent de relations déséquilibrées avec les producteurs et diffuseurs*

Si l'on devait rechercher l'équivalent de la figure de l'employeur pour les artistes auteurs, on trouverait celui que le code de la sécurité sociale permet de qualifier de « diffuseur » : l'article L. 382-4 du code de la sécurité sociale dispose en effet que « *le financement des charges incombant aux employeurs au titre des assurances sociales et des prestations familiales est assuré par le versement d'une contribution par toute personne physique ou morale, y compris l'État et les autres*

---

(1) Marie Gouyon, DEPS, « Écrivains, photographes, compositeurs… les artistes auteurs affiliés à l'AGESSA en 2008 », Culture chiffres*, mars 2011 ; Marie Gouyon, DEPS, « Peintres, artistes, sculpteurs… les auteurs affiliés à La Maison des artistes en 2009 »,* Culture chiffres*, mars 2011.*

collectivités publiques, qui procède, à titre principal ou à titre accessoire, à la diffusion ou à l'exploitation commerciale d'œuvres originales (…) ».

À la diversité des artistes auteurs répond la diversité des diffuseurs : galeries d'art, éditeurs, producteur audiovisuel, défini par le code de la propriété littéraire et artistique comme « *la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre* ». Ces diffuseurs peuvent être privés ou publics : collectivité locale organisant une exposition de tableaux, radio ou chaîne de télévision publiques produisant un programme. Un particulier qui fait l'acquisition d'une œuvre relève de la catégorie des diffuseurs.

Hormis les obligations sociales découlant du régime de sécurité sociale des artistes auteurs, des règles d'exploitation précisent les prérogatives des auteurs et les devoirs de ceux qui exploitent leurs œuvres.

Le code de la propriété intellectuelle reconnaît en effet aux auteurs des droits, qu'il s'agisse de droits moraux ou de droits patrimoniaux.

Le droit moral traduit la conception « personnaliste » du droit français de la propriété intellectuelle, qui fait de l'œuvre un prolongement de la personne de l'auteur : inaliénable, imprescriptible et perpétuel, le droit moral permet à l'auteur de s'opposer à toute modification de son œuvre. Même lorsque celle-ci est divulguée et en cours d'exploitation, l'auteur peut faire jouer son droit de retrait ou de repentir moyennant dédommagement à la personne physique ou morale cessionnaire des droits. Cette conception s'oppose à celle des pays de *copyright*, dans lesquels l'auteur entretient avec son œuvre un rapport de propriétaire. L'œuvre n'est pas un avatar du créateur mais une production de son talent et de son travail : un bien économique. Conçue comme telle, l'œuvre peut être aliénée en totalité lors d'une cession, et avec elle toutes les prérogatives de l'auteur, jusqu'à sa qualité même. Pour les tenants du *copyright*, l'œuvre est un bien librement et totalement négociable.

Le droit moral

Il se compose de quatre attributs qui constituent autant de prérogatives accordées à l'auteur :

– le droit de divulgation : il confère à l'auteur seul la liberté de décider du moment auquel il révélera son œuvre au public. Le choix des conditions matérielles de l'exploitation et du moment où celle-ci commencera appartiennent donc de plein droit à l'auteur ;

– le droit au respect du nom : l'auteur jouit du droit au respect de son nom et de sa qualité. À ce titre, il peut faire figurer l'un et l'autre sur son œuvre ou les documents qui en assurent la publicité. Ce droit d'attribution se double d'un droit d'opposition qui permet à l'auteur d'interdire à un tiers d'apposer son nom sur son œuvre ;

– le droit au respect de l'œuvre : l'auteur peut revendiquer l'intégrité de son œuvre, ce qui l'autorise à s'opposer à toute personne qui prétendrait y apporter des

corrections ou modifications, qu'il s'agisse de tiers, d'utilisateurs de l'œuvre ou de cessionnaires des droits. Les cessionnaires des droits d'exploitation doivent veiller à ce que l'œuvre ne puisse être ni altérée ni déformée dans sa forme ou dans son esprit ;

– le droit de retrait et de repentir : la loi reconnaît à l'auteur le droit de faire valoir ses doutes ou ses scrupules quant à la divulgation de son œuvre au public. Il est ainsi permis à l'auteur de revenir sur son engagement et de mettre fin à un contrat de droits d'exploitation sur son œuvre, même régulièrement conclu, afin de récupérer celle-ci, soit pour la soustraire à l'exploitation (retrait), soit pour la modifier (repentir).

Après la mort de l'auteur, le droit moral devient un pouvoir dévolu aux héritiers, c'est-à-dire qu'il doit être exercé non dans l'intérêt de ces derniers, mais dans le souci de veiller au respect de la volonté du défunt.

L'article L. 123-1 du code de la propriété intellectuelle dispose par ailleurs que l'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre, sous quelque forme que ce soit, et d'en tirer un profit pécuniaire.

Ces droits patrimoniaux permettent à l'auteur de recevoir une juste rétribution de l'exploitation de son œuvre. Ils lui confèrent un monopole d'exploitation : l'autorisation de l'auteur est nécessaire à toute exploitation de l'œuvre, du moins pendant la durée de protection prévu par le code de la propriété intellectuelle.

Le contenu des droits patrimoniaux

L'article L. 122-1 du code de la propriété intellectuelle dispose que « *le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction* ».

Le droit de reproduction attribue à l'auteur la faculté d'autoriser la diffusion de son œuvre fixée sur tout support matériel. Il se distingue du droit de représentation en ce que la diffusion au public est réalisée de manière indirecte.

Le droit de représentation, contrairement au droit de reproduction, ne suppose pas la fixation de l'œuvre sur un support matériel. Comme l'avait précisé la Cour de cassation dès 1930, il faut que l'œuvre « *s'adresse directement au public appelé à en jouir dans le même temps où elle se produit* ». Cette définition inclut la communication par le biais de supports tels que la télévision ou la diffusion par satellite.

En outre, le droit de présentation publique, après de nombreuses années de controverses juridiques, a fait l'objet d'une consécration par la Cour de cassation, par une décision du 6 novembre 2002 : la cour a reconnu « *que l'exposition au public d'une œuvre photographique en constitue une communication au sens de l'article L.122-2 et requiert en conséquence, l'accord préalable de son auteur* ».

Enfin, le droit de suite ne concerne que les auteurs d'œuvres d'art graphiques et plastiques : il a été consacré afin de ne pas priver les auteurs ou leurs héritiers de la

plus-value acquise lors des reventes des œuvres, mais aussi de corriger le déséquilibre existant avec les autres créateurs, les artistes plasticiens ne percevant que de faibles revenus du droit de reproduction et de représentation de leurs œuvres. L'auteur d'une œuvre d'art graphique ou plastique est associé au prix de revente de l'œuvre, sauf si l'œuvre est revendue par celui qui l'a acquise moins de trois ans auparavant auprès de l'artiste, pour une somme inférieure à 10 000 euros. Le pourcentage varie en fonction du prix de l'œuvre : 4 % pour celles de moins de 50 000 euros et jusqu'à 0,25 % pour celles dont le prix excède 500 000 euros. En toute hypothèse, un plafond est fixé à 12 500 euros. Contrairement aux autres droits patrimoniaux, le droit de suite est inaliénable.

Contrairement aux prérogatives ressortissant au droit moral, la propriété intellectuelle, dans son aspect patrimonial, n'est pas perpétuelle. La durée de protection d'une œuvre s'étend tout au long de la vie de l'auteur et dans les soixante-dix ans qui suivent sa mort. À l'expiration de la durée légale de protection, l'œuvre appartient au domaine public et son exploitation est libre et gratuite, *sous réserve du respect du droit moral, droit perpétuel*.

Les droits patrimoniaux admettent des exceptions, c'est-à-dire des hypothèses dans lesquelles l'autorisation et la rémunération de l'auteur ne seront pas nécessaires, alors même que l'œuvre est encore protégée. Ces exceptions, définies à l'article L. 122-5 du code de la propriété intellectuelle, sont d'interprétation stricte et sont très étroitement encadrées tant par le droit de l'Union européenne que par la convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886. Elles doivent en particulier respecter le « test de trois étapes » : elles doivent être clairement identifiées, ne pas porter atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre et ne pas causer de préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur.

Les exceptions au droit d'auteur

L'auteur ne peut interdire :

– les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ;

– sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

• les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ; la référence doit être clairement indiquée et la citation ne doit pas être tronquée ;

• les revues de presse ;

• la diffusion, même intégrale, par la voie de presse ou de télédiffusion, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public prononcés dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ;

• les reproductions, intégrales ou partielles, d'œuvres d'art graphiques ou plastiques destinées à figurer dans le catalogue d'une vente judiciaire ;

• la représentation ou la reproduction d'extraits d'œuvres, sous réserve des œuvres conçues à des fins pédagogiques, des partitions de musique et des œuvres réalisées pour une édition numérique de l'écrit, à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche ; elles doivent être compensées par une rémunération négociée sur une base forfaitaire.

L'article 55 du projet de loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République, en cours d'examen à l'heure où ce rapport est rédigé, vise à élargir le domaine de cette « exception pédagogique », notamment afin de favoriser l'usage des ressources numériques : celles-ci peuvent permettre d'enrichir considérablement le contenu des enseignements. L'exception pédagogique est actuellement limitée à des « extraits d'œuvres » et exclut les extraits provenant d'un support numérique. Le projet de loi vise, d'une part, à permettre aux enseignants d'utiliser des extraits d'œuvres disponibles *via* une édition numérique de l'écrit et, d'autre part, à étendre le bénéfice de l'exception pédagogique à l'élaboration et à la diffusion des sujets d'examen et de concours organisés dans le prolongement des enseignements.

– la parodie, le pastiche et la caricature ;

– les actes nécessaires à l'accès au contenu d'une base de données électronique pour les besoins et dans les limites de l'utilisation prévue par contrat ;

– la reproduction provisoire présentant un caractère transitoire ou accessoire, lorsqu'elle est une partie intégrante et essentielle d'un procédé technique et qu'elle a pour unique objet de permettre l'utilisation licite d'une œuvre ou sa transmission entre tiers par la voie d'un réseau faisant appel à un intermédiaire. Cette reproduction provisoire, qui ne peut porter que sur des œuvres autres que les logiciels et les bases de données, vise notamment certaines catégories de « caches » des serveurs des fournisseurs d'accès et de certaines copies techniques effectuées par les utilisateurs d'ordinateurs en vue d'un accès plus rapide aux sites internet ;

– la reproduction et la représentation par des personnes morales et par les établissements ouverts au public en vue d'une consultation strictement personnelle de l'œuvre par des personnes atteintes d'une ou de plusieurs déficiences des fonctions motrices, physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques ;

– la reproduction d'une œuvre et sa représentation effectuées à des fins de conservation ou destinées à préserver les conditions de sa consultation à des fins de recherche ou d'études privées par des particuliers, dans les locaux de l'établissement et sur des terminaux dédiés par des bibliothèques accessibles au public, par des musées ou par des services d'archives, sous réserve que ceux-ci ne recherchent aucun avantage économique ou commercial ;

– la reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'une œuvre d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate et en relation directe avec cette dernière, sous réserve d'indiquer clairement le nom de l'auteur ;

– les copies ou reproductions réalisées à partir d'une source licite et strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective.

En outre, lorsqu'une œuvre a fait l'objet d'un contrat d'édition en vue de sa publication et de sa diffusion sous forme de livre, l'auteur ne peut s'opposer au prêt d'exemplaires de cette édition par une bibliothèque accueillant du public.

Ces droits peuvent faire l'objet d'une cession de gré à gré, dans le cadre de contrats de droits commun ou de contrats spécifiques comme le contrat d'édition ou le contrat de production audiovisuelle, ou d'une gestion collective par des sociétés de perception et de répartition des droits. Cette gestion collective peut être volontaire ou obligatoire, comme pour le droit de prêt en bibliothèque, dont la gestion est confiée par le code de la propriété intellectuelle à une société présentant un certain nombre de caractéristiques ; en l'occurrence, le droit de prêt en bibliothèque est confié à la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA).

Les sociétés de perception et de répartition des droits (SPRD)

Si certaines œuvres peuvent facilement faire l'objet d'une négociation de gré à gré, celle-ci s'avère peu adaptée à certains types d'œuvres comme les œuvres musicales : c'est l'intérêt de la gestion collective, confiée à des sociétés civiles, les sociétés de perception et de répartition des droits. Leurs associés sont des auteurs, des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, des éditeurs ou leurs ayants droit. Elles ont pour mission de percevoir les droits d'auteur ou les droits voisins et de procéder à leur répartition. Elles sont liées à leurs homologues étrangères par des accords de réciprocité.

La qualité d'associé est subordonnée à l'existence d'apports, qui vont être constitués par les droits dont la société va assurer la gestion. Il ne s'agit pas d'apports en société, car l'auteur ne reçoit pas de droits sociaux ; la doctrine considère que cet apport constitue une cession à titre onéreux de nature particulière.

La procédure de répartition est parfois complexe, et repose le plus souvent sur des techniques de sondage. En outre, l'auteur n'étant pas le seul titulaire de droits, le code de la propriété intellectuelle prévoit, aussi, des clés de répartition entre ce dernier et les titulaires de droits voisins. Les « irrépartissables », devant être versés à des auteurs introuvables ou d'un montant trop faible pour être répartis sans surcoût excessif, doivent être utilisés pour des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes.

Les contrats conclus entre les SPRD et les utilisateurs d'œuvres vont consister en des contrats de licence, pour la plupart des contrats généraux de représentation.

Les principales SPRD sont :

– dans le domaine de la musique, la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) ;

– dans le domaine du théâtre, la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) ;

– dans le domaine des arts graphiques et plastiques, l'ADAGP (Société des auteurs dans les arts graphiques, plastiques et photographiques) ;

– dans le domaine de la littérature et du multimédia, la SCAM (Société civile des auteurs multimédia).

Notons que la SOFIA (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit) assure la gestion du droit de prêt en bibliothèque, qui fait l'objet d'une gestion collective obligatoire.

Une commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits, composée de cinq membres nommés par décret pour une durée de cinq ans (un conseiller maître à la Cour des comptes, un conseiller d'État, un conseiller à la Cour de cassation, un membre de l'Inspection générale des finances, un membre de l'Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, désigné par le ministre chargé de la culture) contrôle les comptes et la gestion des sociétés de perception et de répartition des droits ainsi que ceux de leurs filiales et des organismes qu'elles contrôlent.

Une proposition de directive du Parlement européen et du Conseil concernant la gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins et la concession de licences multi-territoriales de droits portant sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur a été adoptée en 11 juillet 2012.

Cette proposition de directive a pour objectif de réformer les sociétés de gestion collective de droits d'auteur, dans le but de renforcer la transparence et d'accélérer le versement des rémunérations aux auteurs, mais aussi de faciliter les licences transfrontières afin de favoriser l'offre légale de contenus.

Le Sénat français a déposé un avis motivé sur ce texte, au titre de la subsidiarité. Cependant, le nombre de parlements ayant déposé un avis motivé au titre de la subsidiarité était insuffisamment élevé pour que le niveau requis d'un tiers des parlements soit atteint (lorsqu'un tiers des parlements nationaux considère la proposition législative non conforme au principe de subsidiarité, la Commission doit réexaminer le texte ; si elle décide toutefois de le maintenir, elle doit formuler un avis motivé au Conseil et au Parlement européen).

En outre, le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) sur cette proposition de directive, dans deux avis, l'un consacré aux mesures relatives à la transparence et à la gouvernance des sociétés, l'autre aux licences transfrontières, a émis des critiques sur les dispositions qu'elle comporte. Ces rapports ont fait l'objet d'une présentation au conseil supérieur le 12 février dernier. Ces réserves rejoignent celles exprimées par les sociétés françaises de perception et de répartition des droits, notamment la SACD.

L'article L. 131-4 du code de la propriété intellectuelle dispose que l'auteur percevra une **rémunération proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de d'exploitation**. Cette rémunération est calculée à partir du prix de mise à disposition de l'exemplaire de l'œuvre au public. Exceptionnellement, la rémunération de l'œuvre peut être forfaitaire pour un certain nombre d'œuvres (encyclopédies, édition de luxe, œuvres collectives).

En outre, **aux droits reconnus à l'auteur sur sa production, sont venus s'ajouter, dans les années 1980, des droits dits « voisins »**, reconnus aux

auxiliaires indispensables de la création, qu'ils participent à l'interprétation d'une œuvre, à son financement ou à sa diffusion.

La protection des « droits voisins » a d'abord été partiellement assurée par quelques décisions jurisprudentielles. Elle a connu une première consécration internationale avec la convention de Rome de 1961 qui a ensuite servi, en quelque sorte, de modèle pour le législateur français, dans la rédaction de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, maintenant codifiée dans le deuxième livre du code de la propriété intellectuelle.

La notion de « droits voisins » (du droit d'auteur) désigne les droits, en principe exclusifs, reconnus à trois catégories distinctes d'ayants droit, parfois regroupés dans le langage courant sous le terme générique « d'auxiliaires de la création » :

– les artistes-interprètes, qui représentent, chantent, déclament, jouent ou exécutent un œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variété, de cirque ou de marionnettes ;

– les producteurs de phonogrammes, qui ont la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son, et les producteurs de vidéogrammes, qui ont la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images ;

– les entreprises de communication audiovisuelle, qui sont les organismes qui exploitent un service de communication audiovisuelle au sens de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

Les titulaires de droits voisins jouissent de prérogatives morales et patrimoniales, dans des conditions adaptées : l'artiste-interprète a par exemple le droit au respect de son nom, de sa qualité, de son interprétation. Ce droit est inaliénable, imprescriptible et transmissible aux héritiers, mais, contrairement au droit d'auteur, il ne comporte cependant ni droit de divulgation, ni droit de repentir ou de retrait. La durée des droits patrimoniaux est de cinquante ans, à compter de points de départ variables selon les hypothèses.

Les spécificités du régime des artistes-interprètes

Les droits moraux et patrimoniaux :

L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité, de son interprétation. Ce droit est inaliénable, imprescriptible et transmissible aux héritiers. Contrairement au droit d'auteur, il ne comporte cependant ni droit de divulgation, ni droit de repentir ou de retrait.

S'agissant des droits patrimoniaux, l'article L. 212-3 du code de la propriété intellectuelle soumet à l'autorisation écrite de l'artiste :

– la fixation de sa prestation ;

– sa reproduction ;

– sa communication au public ;

– toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et pour l'image.

La durée des droits patrimoniaux est de cinquante années à compter du 1er janvier de l'année civile suivant celle de l'interprétation.

L'article L. 212-3 du code de la propriété intellectuelle dispose que « *sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public* ».

Il précise que l'autorisation d'exploitation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 7121-23 à L. 7121-6 ainsi que par l'article L. 7121-8 du code du travail, qui disposent que :

– tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. La présomption de l'existence d'un contrat de travail subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération, ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties.

– n'est pas considérée comme salaire la rémunération due à l'artiste à l'occasion de la vente ou de l'exploitation de l'enregistrement de son interprétation, exécution ou présentation par l'employeur ou tout autre utilisateur dès que la présence physique de l'artiste n'est plus requise pour exploiter ledit enregistrement et que cette rémunération n'est en rien fonction du salaire reçu pour la production de son interprétation, exécution ou présentation, mais au contraire fonction du produit de la vente ou de l'exploitation dudit enregistrement. Cette disposition ne s'applique qu'à la fraction de la rémunération versée en application du contrat excédant les bases fixées par la convention collective ou l'accord spécifique.

Lorsque ni le contrat ni une convention collective ne mentionnent de rémunération, le niveau de celle-ci est en effet fixé par référence à des barèmes établis par voie d'accords spécifiques conclus entre les organisations de salariés et d'employeurs représentatives de la profession. Les stipulations de ces conventions ou accords peuvent être étendues par arrêté du ministre compétent.

<u>La licence légale relative aux phonogrammes publiés à des fins de commerce :</u>

Le code de la propriété intellectuelle pose le principe que « *lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer :*

« *1°) à sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ;*

« *2°) à sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion* ».

En contrepartie de cette utilisation, l'article L. 214-1 reconnaît aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes un droit à rémunération. Cette rémunération est assise sur les recettes d'exploitation, ou, à défaut évaluée forfaitairement dans un certain nombre de cas (impossibilité de déterminer la base de calcul de la rémunération proportionnelle, absence de moyens de contrôle, prix excessifs, *etc.*). Elle est versée par les utilisateurs des phonogrammes. Le barème de la rémunération et ses modalités de versement sont établis par des accords spécifiques à chaque branche d'activité. L'article L. 214-3 prévoit que les stipulations de ces accords peuvent être rendues obligatoires pour l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre chargé de la culture.

Cette rémunération est perçue, pour le compte des ayants droit par une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition des droits. En pratique, les artistes-interprètes et les producteurs ont confié cette responsabilité à une société commune « *la société civile pour la perception de la rémunération équitable de la communication au public des phonogrammes du commerce* » (SPRE).

Les bénéficiaires de la licence légale doivent fournir à cette société le programme exact des utilisations auxquelles ils procèdent et tous les éléments documentaires indispensables à la répartition des droits, suivant des modalités précisées dans les accords précités.

Le code de la propriété intellectuelle précise que la rémunération est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes. En pratique, cette répartition est opérée, pour chacun des groupes d'ayants droit par deux sociétés de perception et de répartition :

– la Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI) et la Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse (SPEDIDAM) pour les artistes-interprètes ;

– la Société civile des producteurs phonographiques (SCPP) et la Société civile des producteurs de phonogrammes en France (SPPF) pour les producteurs.

Les droits voisins, à l'instar des droits d'auteur, connaissent des exceptions limitativement énumérées par le code de la propriété intellectuelle. À ces exceptions communes à l'ensemble des titulaires de droits voisins s'ajoutent des exceptions spécifiques. Ainsi les droits des producteurs de bases de données font l'objet d'exceptions spécifiques, qui consistent dans l'extraction et la réutilisation d'une partie « *non substantielle* » du contenu de la base ou l'extraction « *à des fins privées* » d'une partie substantielle d'une base de données non électronique.

Il ressort des auditions de la mission d'information que l'application de ces règles **souffre parfois d'un déséquilibre entre les auteurs et les diffuseurs**.

L'un des exemples les plus représentatifs de ce décalage entre l'énoncé des règles et leur application réside dans le **droit de présentation publique** : comme cela a été indiqué a de nombreuses reprises lors des auditions de la

mission d'information, que ce soit par l'USOPAV, La Maison des artistes ou la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF), en pratique, le droit de présentation publique peine à s'appliquer. Si le droit lui-même est parfois exercé, il l'est presque toujours à titre gracieux. Les personnes auditionnées jugent que trop d'auteurs sont contraints d'accepter d'exposer gratuitement et que l'État et les collectivités territoriales refusent généralement de prévoir une ligne budgétaire correspondant à la rémunération de l'artiste. En outre, la SAIF précise que, pour les reproductions des œuvres ou pour les œuvres originales dont l'auteur n'est plus propriétaire, l'autorisation préalable de l'auteur n'est que rarement requise et ce dernier n'est pas en mesure de suivre les expositions qui en sont faites afin d'exercer son droit de présentation publique.

Un rapport avait été confié par le ministre de la culture et de la communication à l'Inspection générale des affaires culturelles, qui a conclu ses travaux en 2005. Mais ce rapport n'a jamais été rendu public.

De la même manière, le Comité des artistes auteurs plasticiens (CAAP) a dénoncé **l'absence de contrat entre artistes et diffuseurs dans le secteur des arts plastiques**, qualifiant cette lacune de « *double signe d'une arriération sociale et d'une immaturité professionnelle* ». La notion même de contrat serait stigmatisée par certains diffuseurs comme un « *manque de confiance* ». Dans les documents transmis à la mission d'information, le CAAP estime que « *le cas des galeries est particulièrement épineux, car elles n'établissent pas de contrat tout en exigeant une exclusivité de l'artiste, elles ne fournissent pas automatiquement de fiches de dépôt cosignées mentionnant la liste et la valeur des œuvres que l'artiste leur confie. Faute de fiche de dépôt, la propriété des œuvres peut être contestée à l'artiste et le galeriste en prendre possession gratuitement, il revient donc à l'artiste de rédiger lui-même cette fiche et d'obtenir la signature de la galerie.* (…) *Dans bien des cas, le galeriste est le seul à savoir quel pourcentage il a effectivement touché sur le prix de vente d'une œuvre.* (…) *Selon les artistes, ce pourcentage peut atteindre 90%* ».

De même, la relation entre les **auteurs et les éditeurs** est asymétrique. D'après le Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC), il est fréquent que les éditeurs ne rendent pas leurs comptes, empêchant de fait la mise en œuvre du principe d'une rémunération des auteurs proportionnelle à l'exploitation. Il est également fréquent que l'éditeur exige la cession de l'ensemble des droits de l'auteur, y compris pour la diffusion numérique de son œuvre. On constate en outre le développement de pratiques illégales telles que les compensations des droits par les éditeurs entre les titres ou entre les séries, qui permettent aux éditeurs de se rembourser de leur à-valoir sur d'autres œuvres.

En outre, les éditeurs entretiennent une confusion entre la durée de protection des œuvres, qui s'étend jusqu'à soixante-dix ans après la mort de l'artiste, et celle de la cession des droits des auteurs dont ils exigent qu'elle soit identique, alors que la durée effective de commercialisation des œuvres n'est souvent que de deux ans. En théorie, le code de la propriété intellectuelle prévoit

pourtant l'hypothèse dans laquelle la durée du contrat d'édition diffère de la durée de protection des droits : l'éditeur dispose d'un délai de trois mois pour écouler les exemplaires en stock, à un prix « normal », l'auteur ayant la possibilité de procéder au rachat des exemplaires moyennant un prix fixé à dire d'expert, à défaut d'accord amiable.

De ce fait, on assiste à une précarisation générale des auteurs de l'écrit, dont la situation devient préoccupante. Leur rémunération est en baisse constante depuis vingt ans. En littérature générale, les droits d'auteur représentent environ 10 % du prix du livre, avec une modulation en fonction du volume des ventes. En littérature de jeunesse, les droits d'auteur ne dépassent pas 5 % du prix de vente hors taxes : cette catégorie a connu un important développement au cours des dernières années. D'après le SNAC, les éditeurs ont alors fait valoir que les ventes étaient plus importantes qu'en littérature générale – ce qui est souvent vrai –, pour justifier des droits d'auteur plus faibles. Dans le domaine du livre illustré, les droits ne dépassent pas 2 % ou 3 % par auteur – à savoir l'auteur et l'illustrateur.

Le contrat d'édition dans l'univers numérique

Le développement du numérique soulève plusieurs questions au regard des règles applicables au contrat d'édition : tout d'abord, le livre numérique n'est pas nécessairement l'exacte transposition de l'exemplaire papier, il peut comporter des contenus enrichis ou permettre au lecteur d'y apporter des compléments. La durée de cession des droits doit-elle être nécessairement la même que la durée de protection des droits, sachant que le risque économique pris par l'éditeur pour la diffusion d'un ouvrage sous forme numérique est moindre que dans la version imprimée et suppose une durée d'amortissement plus courte ? Comment apprécier le respect de l'obligation d'exploitation permanente et suivie, en particulier dès lors que l'ouvrage peut bénéficier de l'édition à la demande ? Faut-il que les droits de reproduction pour la version imprimée et la version numérique fassent l'objet d'un seul contrat ou de deux contrats distincts ?

Toutes ces questions ont fait l'objet d'un groupe de travail au sein du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique, auquel étaient associés le Conseil permanent des écrivains (CPE) et le Syndicat national de l'édition (SNE). Devant les difficultés constatée pour concilier les points de vue et afin que la discussion se poursuive entre le SNE et le CPE, la ministre de la culture et de la communication a suspendu la réflexion menée dans le cadre du CSPLA pour confier au professeur Pierre Sirinelli, le soin de poursuivre son travail de médiation avec un mandat élargi.

À l'issue de ces travaux, un accord a été conclu le 8 mars dernier entre le CPE et le SNE, qui aborde la question du contrat d'édition numérique mais comporte également des dispositions relatives au contrat d'édition « classique ». Cet accord donne une définition du contrat d'édition dans l'univers numérique, en prévoyant un contrat unique assorti d'une partie spécifique relative aux droits d'exploitation numérique, actualise la notion d' « exploitation permanente et suivie » et élargit l'assiette de rémunération de l'auteur a été élargie pour tenir compte des nouveaux modèles économiques liés au numérique. Il prévoit également qu'une clause obligatoire au contrat permettra à l'auteur ou à l'éditeur d'en renégocier les termes économiques avant son échéance. Enfin, l'accord consacre deux avancées

importantes pour les auteurs : l'éditeur sera d'abord tenu de rendre compte à l'auteur au moins une fois par an pendant toute la durée du contrat. Les éléments devant figurer dans cette reddition de comptes ont été précisés et complétés. Le non-respect de cette obligation permettra à l'auteur de résilier de plein droit l'ensemble du contrat.

En outre, en l'absence de tout résultat d'exploitation de son ouvrage, imprimé ou numérique, dans un délai prévu par la loi, l'auteur pourra résilier de plein droit l'ensemble du contrat. L'ensemble de ces dispositions suppose des modifications législatives qui devraient faire l'objet d'un projet de loi.

En outre, la Société civile de auteurs multimédia (SCAM) évoque les réticences des producteurs à respecter leurs obligations de **reddition des comptes**, prévues par l'article L. 132-28 du code de la propriété intellectuelle pour tous les contrats de production audiovisuelle. Un sondage [(1)] réalisé par la SCAM en 2011 auprès de ses membres montre que trois producteurs sur quatre ne respecteraient pas cette obligation.

En ce qui concerne les artistes-interprètes, on peut faire état de difficultés comparables, par exemple s'agissant des comédiens : un accord du 7 juin 1990, conclu entre la Chambre syndicale des producteurs et exportateurs de films français, l'Association française des producteurs de films, l'Union des producteurs de films, le Syndicat français des artistes-interprètes et le Syndicat des artistes du spectacle, définit le mode d'attribution de la rémunération à laquelle ont droit les artistes-interprètes au titre des droits voisins dans le secteur du cinéma.

Cette convention prévoit que six mois au plus tard après la sortie en salle de son film, le producteur déclare les informations suivantes : coût du film, liste des artistes et de leurs cachets, recettes et compte de soutien généré. Cette déclaration doit être renouvelée annuellement. Le producteur est alors tenu de verser, s'il y a lieu, un complément de rémunération destiné aux artistes-interprètes, fixé à 2 % des recettes nettes d'exploitation perçues par le producteur après amortissement du coût du film.

Comme le note la Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI), dans son rapport de 2009 sur *Les rémunérations des comédiens au cinéma et à la télévision*, « *certains producteurs ne sont pas suffisamment consciencieux dans l'application des règles signées par leurs représentants : ils remplissent mal leurs obligations de dépôt des pièces justificatives auprès de l'ADAMI* ». Au demeurant, en dix-huit ans, 145 films, soit 4 % des longs métrages agréés par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), ont été amortis.

---

(1) SCAM, État des lieux du documentaire*, 2011.*

On ne peut donc que rappeler le constat dressé par le rapport de M. René Bonnell au CNC sur le droit des auteurs dans le domaine cinématographique [1] : « *Force est de constater que la rémunération complémentaire prévue par l'accord du 7 juin 1990 ne génère guère de ressources pour ses bénéficiaires dans le domaine cinématographique. De plus, ce "modeste supplément" est réparti entre un tout petit nombre de bénéficiaires.* »

● *Des rémunérations fragilisées par la contestation des principes du droit de la propriété intellectuelle*

L'ensemble des interlocuteurs de la mission d'information commune a manifesté une forte inquiétude quant aux conséquences non maîtrisées du développement du numérique sur la rémunération des auteurs. Parmi ces conséquences figure la propagation de ce qui a été dénoncé comme une « culture de la gratuité », qui contesterait les fondements du code de la propriété intellectuelle, et notamment du droit des auteurs à être rémunérés pour l'exploitation de leurs œuvres, au nom d'un accès libre et gratuit à la connaissance.

Plusieurs exemples de cette fragilisation des principes du droit d'auteur peuvent être rapportés.

D'une part, comme nous l'avons vu, si la durée de protection des droits patrimoniaux est limitée dans le temps, en revanche le droit moral des auteurs est perpétuel. En conséquence, l'usage du qualificatif « **libre de droits** » accompagnant parfois la diffusion de certaines œuvres, notamment des œuvres d'art visuel sur les sites de « micro-stock », qui proposent la vente et l'utilisation illimitée, y compris pour un usage professionnel, de photos pour un prix forfaitaire très bas, est impropre : non seulement ces œuvres sont encore, pour la plupart, protégées au titre des droits patrimoniaux, mais elles sont protégées de manière perpétuelle, au titre du droit moral des auteurs.

Par ailleurs, l'auteur d'une œuvre dispose du droit exclusif d'autoriser son sa diffusion ou son exploitation. Une telle disposition gêne toutefois la constitution des grandes bibliothèques numériques. La numérisation du patrimoine culturel connaît en effet ces dernières années d'importants développements, qu'il s'agisse du portail européen Europeana, bibliothèque numérique européenne lancée en 2008, qui offre un accès gratuit à plus de 19 millions de documents, du programme français de numérisation du patrimoine écrit grâce aux crédits du « grand emprunt », ou bien encore du programme *Google Books*, qui repose sur la numérisation des fonds des plus grandes bibliothèques

Cependant, à l'heure actuelle, tout projet de numérisation à grande échelle se heurte à la question des droits d'auteur. Une institution ne peut, en effet, sauf exceptions particulières, numériser et mettre à la disposition des internautes des

---

(1) René Bonnell, Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence, rapport au CNC*, décembre 2008.*

œuvres protégées sans avoir obtenu auparavant l'assentiment des titulaires des droits d'exploitation de ces œuvres : la numérisation peut en effet être assimilée à une forme de reproduction, laquelle constitue une des composantes des droits patrimoniaux des auteurs ainsi que des titulaires de droits voisins.

La question se pose avec une particulière acuité pour deux types d'œuvres :

– les **livres indisponibles** qui, dans leur définition résultant de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation numérique des livres indisponibles du XXe siècle, sont des livres publiés et protégés, et pour lesquels se pose la question de la titularité des droits d'exploitation numérique.

Pour des raisons de faible rentabilité économique, une grande partie des titres publiés au XXe siècle n'a pas été rééditée : les titres sont épuisés sous forme imprimée, indisponibles dans le commerce et ne sont plus accessibles que dans les bibliothèques. Dans ce contexte, la numérisation est le seul horizon envisageable pour faire renaître cet important corpus. Or celle-ci se heurte au fait que les éditeurs n'ont fait figurer des dispositions relatives à l'exploitation numérique dans les contrats qu'à partir de la fin du XXe siècle. La titularité des droits numériques attachés à ces œuvres relativement anciennes est incertaine et ces droits sont revendiqués tant par les auteurs que par les éditeurs. Une campagne systématique d'adaptation de centaines de milliers de contrats anciens à la réalité digitale constituerait, pour eux, un travail disproportionné. Afin de permettre la numérisation de ce corpus, la loi précitée a prévu un système de gestion collective des droits numériques attachés à ces œuvres, assorti d'un système d'« *opt out* » des auteurs et des éditeurs, en contrepartie d'une obligation d'exploiter l'œuvre en format numérique ;

– les **œuvres orphelines**, qui sont des œuvres protégées et divulguées se caractérisant par le fait que leurs auteurs ou ayants droit sont inconnus ou ne peuvent être retrouvés.

Elles sont nombreuses dans le domaine de l'écrit, mais aussi dans le domaine de l'image fixe. Or la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF) témoigne de l'utilisation d'images à des fins professionnelles, sans autorisation des auteurs ou de leurs ayants droit, au prétexte que ceux-ci seraient inconnus ou ne pourraient être retrouvés : « *Ces usages se sont multipliés et systématisés notamment sur internet, en particulier sous la forme de publications sous la seule mention "DR" ou "**droits réservés** " ; mention supposée justifier une exploitation sans respect des droits reconnus aux auteurs par le code de la propriété intellectuelle, au seul motif que les auteurs seraient inconnus ou non localisés.* »

Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique avait constitué un groupe de travail dont le rapport a été publié en mars 2008 : il proposait une définition de ces œuvres et des modalités de gestion différentes selon que les

œuvres relevaient des secteurs de l'écrit et de l'image fixe ou de celui du cinéma, de l'audiovisuel et de la musique. Pour les premières, il suggérait le recours à un mécanisme de gestion collective par des sociétés de perception et de répartition des droits. À la suite de ces travaux, le Sénat avait adopté le 28 octobre 2010 une proposition de loi de Mme Marie-Christine Blandin relative aux œuvres visuelles orphelines et modifiant le code de la propriété intellectuelle, qui avait pour objet de proposer une définition de ces dernières.

Depuis lors, la directive 2012/28/EU du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines a été adoptée et devra être transposée dans un délai de deux ans. Elle prévoit qu'en cas de recherche diligente des titulaires de droits demeurée infructueuse, les bibliothèques, les établissements d'enseignement et les musées accessibles au public, les archives, les institutions dépositaires du patrimoine cinématographique ou sonore et les organismes de radiodiffusion de service public, pourront utiliser ces œuvres orphelines dans un but lié à l'accomplissement de leurs missions d'intérêt public, en particulier la préservation, la restauration des œuvres et phonogrammes présents dans leur collection et la fourniture d'un accès culturel et éducatif à ceux-ci. Elles pourront percevoir des recettes dans le cadre de ces utilisations, dans le but exclusif de couvrir leurs frais liés à la numérisation et à la mise à disposition du public d'œuvres orphelines. Les titulaires de droit pourraient mettre fin à tout moment à cette exploitation en se manifestant et devraient percevoir alors une compensation équitable.

Cette directive fait l'objet des critiques des titulaires de droits, comme par exemple la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA), qui conteste « *une approche* (qui) *repose sur un affaiblissement du droit d'auteur et ne garantit pas les droits des auteurs qui, faute d'une recherche techniquement fiable, ne seront certainement jamais informés de ce type de pratique* ».

Plus généralement, les modèles d'exploitation des œuvres sur internet conduisent dans l'immédiat à la captation de la valeur par certains acteurs économique au détriment des auteurs. D'après M. Laurent Petitgirard, président de la SACEM, on note une disproportion entre l'impact des œuvres diffusées sur internet et le chiffre d'affaires publicitaire réalisé par les sites de diffusion. Les ressources publicitaires, auxquelles est proportionnel le montant des droits d'auteur, ne sont pas d'un montant suffisant. La perte sur les droits perçus sur les CD physiques est énorme, de l'ordre de – 14 % dans le chiffre d'affaires de la SACEM, tandis que les droits perçus sur le *streaming* et le téléchargement légal ne représentent que 1 % de ce chiffre d'affaires.

L'ADAMI s'alarme également du fait que l'exploitation du travail des artistes sur internet, notamment de la musique, ne donne pas lieu à un partage équitable des recettes entre les producteurs phonographiques et les artistes-interprètes. Selon une étude menée en décembre 2012 par l'ADAMI et portant sur 662 contrats d'édition phonographique, lorsque le contrat prévoit 10 % de reversement des recettes issues de son travail à l'artiste-interprète, la pratique de

divers abattements conduit à ce qu'il n'en perçoive, in fine, que 4,1 %, notamment pour le *streaming*. On peut d'ailleurs s'étonner de certains de ces abattements, comme celui pour « casse de vinyle » dans le cadre d'une exploitation numérique.

Le secteur du numérique, qui pourrait être porteur de croissance et garantir un niveau de rémunération honorable des artistes, constitue donc aujourd'hui un danger pour l'équilibre de l'économie artistique, alors qu'il est appelé à se développer. L'ensemble de ces inquiétudes peut être très brutalement illustré par des chiffres, rapportés notamment par Mme Simone Douek, présidente du Syndicat national des auteurs et des compositeurs (SNAC) et auteure de radio : les rémunérations perçues au titre de la diffusion d'œuvres qu'elle avait créées sur internet, en *streaming* et en *podcast*, ont pu lui rapporter, selon les années, entre 12 et 114 euros !

● *Les menaces sur l'exception de « copie privée »*

La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique a réservé à l'auteur d'une œuvre protégée la faculté d'autoriser la reproduction de celle-ci. La loi avait toutefois introduit plusieurs exceptions au droit ainsi reconnu d'autoriser la reproduction d'une œuvre, dont la plus importante porte sur la possibilité de réaliser des copies réservées à l'usage privé du copiste et non destinée à une utilisation collective – dite « exception de copie privée ».

Toutefois, le développement des technologies, notamment numériques, a bouleversé l'équilibre entre les intérêts des titulaires de droits et ceux des consommateurs. La multiplication des copies permise par les lecteurs de cassettes, puis par les magnétoscopes et désormais par une gamme étendue d'appareils et de supports numériques (baladeurs MP3, tablettes numériques, *smartphones*...) qui se sont substitués aux matériels analogiques, a considérablement accru le manque à gagner des auteurs et des autres ayants droit.

C'est la raison pour laquelle la loi 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur a créé une rémunération forfaitaire des titulaires des droits d'auteur et des droits voisins au titre de la copie privée, codifiée à l'article L. 311-1 du code de la propriété intellectuelle. Cette rémunération est assise sur les supports d'enregistrement utilisables à des fins de copie privée ; elle est fixée pour chaque catégorie de support et est acquittée par les fabricants ou importateurs qui en répercutent ensuite le montant dans leur prix de vente.

Enfin, l'article L. 321-9 du code de la propriété intellectuelle dispose que 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée sont consacrés à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes.

Les assujettis à la rémunération sont les fabricants ou importateurs de supports d'enregistrement utilisables pour la reproduction à usage privé d'œuvres lors de la mise en circulation en France de ces supports. Ils sont environ deux cents redevables, pour la quasi-totalité des importateurs.

Les supports assujettis ainsi que les taux applicables à chaque type de supports sont déterminés par une commission dite « de la copie privée », créée par la loi de 1985, présidée par un représentant de l'État et composée à parité, d'une part, des représentants des ayants droit (douze membres), d'autre part, des consommateurs (six membres) et des fabricants et importateurs de supports de copie (six membres).

Tous les supports d'enregistrement susceptibles d'être utilisés à de fins de copie privée sont assujettis. La rémunération donne lieu à un remboursement pour certains acquéreurs (entreprises de communication audiovisuelle, producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, éditeurs d'œuvres publiées sur des supports numériques, organismes utilisant les supports à des fins d'aide aux handicapés visuels ou auditifs). En outre, la commission de la copie privée exclut depuis 1986 les supports qui, par leurs caractéristiques techniques ou leur circuit de distribution particulier, sont manifestement destinés exclusivement à un usage professionnel. Enfin, jusqu'en 2011, tous les autres supports étaient assujettis, que l'acquéreur final soit une personne physique dont l'achat est effectué à des fins de copie privée ou bien une personne physique ou une personne morale dont l'achat est destiné à un usage professionnel. La neutralisation de cet usage professionnel était effectuée au moyen d'un abattement s'appliquant à tous les supports.

Les perceptions au titre de l'exception pour copie privée s'élevaient en 2000 à 82 millions d'euros et en 2009 à 184 millions. **Les montants en jeu sont donc considérables, tant pour les auteurs que pour le secteur du spectacle vivant, qui bénéficie des actions d'intérêt général financées par 25 % des sommes collectées.**

Le droit de l'Union européenne a consacré l'existence de l'exception pour copie privée et la nécessité d'une « compensation équitable » : l'article 5 de la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information prévoit ainsi que « *les État membres ont la faculté de prévoir des exceptions ou limitations au droit de reproduction* ». Elle précise, au *b* du 2 du même article, que « *lorsqu'il s'agit de reproductions effectuées par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, (*cette faculté peut être exercée) *à condition que les titulaires de droits reçoivent une compensation équitable* ».

Au sein de l'Union européenne coexistent deux modèles : l'un admettant la liberté de réaliser des copies privées sans autorisation en contrepartie d'une rémunération forfaitaire, l'autre soumettant toute copie, fût-elle privée, à une autorisation de l'ayant droit moyennant le versement d'une rémunération contractuelle.

Sur les 27 États membres de l'Union européenne, seules les législations de l'Irlande et du Royaume-Uni ne prévoient pas d'exception pour copie privée. Sur les 25 États membres qui prévoient cette exception, seuls quatre (Bulgarie,

Chypre, Malte et Luxembourg) n'ont pas encore organisé leur système de compensation pour les titulaires de droits.

Le principe de cette rémunération est mis en cause par des évolutions technologiques, comme le *cloud computing*. Le *cloud computing* remet en cause les fondements de la rémunération pour copie privée sur deux points essentiels :

– il prive la rémunération pour copie privée de son assiette puisque les fichiers copiés ne sont plus stockés sur des supports physiques, mais sont stockés à distance par le biais de services comme *iMusic*, *iCloud* ou *Google Music* ;

– il rend pour partie inopérante la notion d'usage à des fins privées puisque les contenus (livres, musique, vidéos, logiciels) sont accessibles sur tous les écrans connectés qui entourent l'utilisateur, où qu'il soit dans le monde.

Cette exception est également menacée par des évolutions juridiques et notamment l'affirmation d'un droit communautaire auquel le droit interne n'est pas toujours conforme.

Dans tous les États européens ayant mis en place un système d'exception pour copie privée, un abondant contentieux témoigne de la fragilisation de ces dispositions. En France, les décisions n°s 7 à 11 de la commission de la copie privée ont été annulées par le Conseil d'État et les trois dernières font l'objet de recours contentieux.

La nature de la rémunération pour copie privée et la question de la conformité au droit communautaire du reversement de 25 % au profit d'aides en faveur de la création se posent notamment avec acuité.

Le droit national considère la rémunération pour copie privée comme un prélèvement à caractère privé, qui revêt la même nature que le droit d'auteur et les droits voisins dont elle constitue une modalité particulière d'exploitation.

La directive précitée évoque quant à elle le fait que « *les États membres doivent être autorisés à prévoir une exception ou une limitation au droit de reproduction pour certains types de reproduction de produits sonores, visuels et audiovisuels à usage privé, avec une compensation équitable. Une telle exception pourrait comporter l'introduction ou le maintien de systèmes de rémunération destinés à dédommager les titulaires de droits du préjudice subi* ».

La Cour de justice de l'Union européenne (CJUE), dans un arrêt *Padawan* du 20 octobre 2010, a également jugé que « *la compensation équitable* (doit) *nécessairement être calculée sur la base du critère du préjudice causé aux auteurs des œuvres protégées* ».

Si l'assimilation de la rémunération pour copie privée à l'indemnisation d'un préjudice devait être affirmée par le juge communautaire, le prélèvement de 25 % des sommes perçues en faveur d'action de soutien à la création culturelle ne

pourrait être maintenu, l'indemnisation devant par nature être versée à la seule victime du préjudice, c'est-à-dire les ayants droit, et correspondre strictement au montant du dommage qui lui a été causé.

La CJUE vient à cet égard d'être saisie d'une question préjudicielle par une juridiction autrichienne, dans le cadre d'un litige opposant Amazon et AustroMechana, l'organisme chargé de collecter la rémunération pour copie privée. Le système autrichien prévoit en effet le reversement de 50 % des sommes collectées en faveur d'établissements sociaux et culturels.

La décision de la Cour risque d'être lourde de conséquences, tant pour les droits des auteurs que pour le financement du spectacle vivant. Votre rapporteur partage l'inquiétude exprimée, au cours de leur audition, par les sociétés de perception et de répartition des droits ainsi que par la Fédération FO des syndicats des arts, des spectacles, de l'audiovisuel et de la presse (FASAP-FO).

2. L'emploi salarié : discontinuité et flexibilité

L'emploi salarié dans le secteur artistique, et plus particulièrement dans le secteur du spectacle, présente des caractéristiques qui le distinguent de l'emploi sur le reste du marché du travail. Comme nous l'avons vu, sont majoritairement salariés les artistes et techniciens du spectacle, qui représentent environ la moitié des effectifs des métiers artistiques selon les définitions de l'INSEE. Certaines professions du secteur des arts visuels, notamment les graphistes, peuvent être exercées sous un statut de salarié, mais elles comptent des effectifs beaucoup moins nombreux.

a) Le salariat érigé en principe, l'hyperflexibilité consacrée par l'usage

● *Un principe de présomption de salariat, une conquête menacée*

La prépondérance de l'exercice salarié dans le secteur du spectacle s'explique par la consécration législative d'une présomption de salariat en faveur des artistes : issue de la loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969, cette présomption de contrat de travail a mis fin au désordre créé par une jurisprudence imprévisible sur la preuve du lien de subordination qui caractérise la définition du contrat de travail. La jurisprudence peinait en effet à concilier liberté de création artistique et état de subordination.

Or, l'artiste du spectacle, qu'il soit musicien, danseur, acteur, est souvent dirigé. Il est recruté et rémunéré pour son travail selon des modalités qui sont en réalité comparables à celles de n'importe quel travailleur salarié, que ce soit sous contrat à durée déterminée ou indéterminée. Par ailleurs, le fait qu'il puisse, s'agissant du musicien, travailler avec son propre matériel, ne change rien au fait que l'ensemble des éléments matériels qui entourent son travail, comme par exemple la salle de spectacle ou le studio d'enregistrement, ne lui appartiennent

pas et ne sont pas utilisés sous sa responsabilité. Enfin, il dépend, lorsqu'il est rémunéré, d'horaires de travail qui lui sont toujours imposés, que ce soit pour les répétitions, pour les représentations devant un public, pour les séances d'enregistrement ou pour les journées de tournage.

Cette présomption de salariat est présentée par l'ensemble des organisations syndicales comme une grande conquête sociale. Lors de son audition, la Fédération nationale CGT des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle (FNSAC-CGT) a rappelé que cette avancée résultait de la mobilisation, à la fin du XIXe siècle, des artistes de cabaret pour ne plus être payés « au chapeau ».

Cette présomption de salariat figure désormais à l'article L. 7121-3 du code du travail, aux termes duquel « *tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce* ».

Elle constitue la pierre angulaire de tout un régime spécifique adapté aux conditions particulières d'exercice des métiers artistiques dans le secteur du spectacle. C'est la raison pour laquelle il convient d'être particulièrement vigilant afin d'éviter qu'elle puisse être mise en cause.

Plusieurs menaces pèsent sur cette disposition.

La première tient au fait que le droit communautaire juge la présomption de salariat contraire à la libre prestation de services. Comme l'a rappelé la FNSAC-CGT, la Cour de justice de l'Union européenne (arrêt du 15 juin 2006, affaire C-255/04), saisie par la Commission d'un recours en manquement au titre de l'article 226 CE, a déclaré et arrêté qu'en « *imposant une présomption de salariat aux artistes qui sont reconnus comme prestataires de services dans leur État membre d'origine où ils fournissent habituellement des services analogues, la République française a manqué aux obligations qui lui incombent en vertu de l'article 49 CE* ».

Il s'est donc avéré nécessaire de modifier le code du travail pour prévoir, à son article L. 7121-5, que la présomption de salariat ne s'applique pas aux artistes reconnus comme prestataires de services établis dans un État membre de l'Union européenne ou dans un autre État partie à l'accord sur l'Espace économique européen où ils fournissent habituellement des services analogues et qui viennent exercer leur activité en France, par la voie de la prestation de services, à titre temporaire et indépendant.

Les syndicats français ont saisi la justice afin que la jurisprudence française permette d'encadrer les pratiques résultant de ces nouvelles dispositions : ainsi, dans un arrêt du 12 octobre 2010, la Cour de cassation a affirmé qu'il revenait à l'employeur, en l'occurrence M. Volker Hartung, chef

d'orchestre poursuivi pour travail dissimulé, de supporter la charge de la preuve d'un travail indépendant des artistes qui bénéficient d'une présomption de salariat.

Si la pratique du travail indépendant est donc encadrée par la jurisprudence, on peut tout de même regretter, à l'instar de la Fédération CGT du spectacle, que le spectacle vivant ait été considéré comme relevant du champ d'application de la directive 2006/123/CE du Parlement européen et du Conseil, du 12 décembre 2006, relative aux services dans le marché intérieur, sans que la France ne s'y oppose, alors même que le cinéma et l'audiovisuel n'y sont pas soumis. L'UFISC aurait quant à elle souhaité que le spectacle vivant relevant du « tiers secteur », c'est-à-dire du secteur à mi-chemin entre secteur public et secteur concurrentiel, soit exclu du champ de la directive.

La deuxième menace tient à la concurrence déloyale qu'exercent les « faux amateurs ». La rédaction de l'article L. 7121-3 du code du travail aboutit à ce que la présomption de contrat de travail ne s'applique pas en l'absence de rémunération de l'artiste du spectacle. Il n'y a d'ailleurs, en tout état de cause, pas contrat de travail en l'absence de rémunération.

Or d'après la FASAP-FO, les métiers artistiques étant exercés par vocation, les artistes sont souvent prêts à accepter de travailler en renonçant à leurs droits, en particulier à leur droit élémentaire à être rémunérés, lorsqu'ils cherchent à se faire connaître. Il est donc particulièrement tentant pour un employeur indélicat de faire passer pour amateur un professionnel dont l'emploi suppose pourtant le respect d'un certain nombre d'obligations fiscales et sociales liées au statut de salarié. Dans le meilleur des cas, certains employeurs dédommagent les artistes par le versement de ce qu'ils qualifient de simple « défraiement », cette pratique faisant régulièrement l'objet de redressements par les URSSAF.

Outre le manque de sécurité juridique dans l'exercice artistique amateur, celui de concurrence déloyale à l'encontre des artistes professionnels et de détournement des règles du code du travail a été souligné par l'ensemble des organisations syndicales de salariés ainsi que par la FESAC.

C'est d'ailleurs pour ces raisons que lors de la table ronde sur les festivals, Mme Hortense Archambault, directrice du festival d'Avignon, a fait état de la réticence du festival et plus largement de certains organisateurs à recourir aux bénévoles. France festivals recommande d'ailleurs de limiter le recours aux bénévoles aux fonctions d'accueil.

Lors de son audition, la CFE-CGC Spectacle a donné de nombreux exemples de cette concurrence déloyale, qui s'exerce tant dans le domaine du spectacle occasionnel que dans le spectacle vivant plus professionnalisé, par exemple avec le recours à des chœurs amateurs dans le cadre de spectacles de musique classique ou de chant lyrique.

La troisième menace qui pèse sur la présomption de salariat a été soulevée par la FNSAC-CGT : il s'agit du recours abusif au contrat de cession.

Ce contrat est celui par lequel un producteur fournit un spectacle « clé en main » à un organisateur qui conçoit et met en place les conditions d'accueil du spectacle (salle, sécurité, communication, accueil du public, billetterie), en contrepartie du versement d'une certaine somme. Le producteur doit s'acquitter du versement des salaires, des cotisations sociales, et de l'ensemble des cotisations prévues par la convention collective applicable. Il s'agit donc d'un outil indispensable, notamment pour l'organisation des tournées.

Malheureusement, depuis de nombreuses années, se développe un recours abusif au contrat de cession ou de vente. Dans nombre de cas, des producteurs, qu'il s'agisse de salles, de festivals, d'institutions culturelles comme les scènes nationales ou les scènes de musiques actuelles, des théâtres municipaux, refusent d'assumer leurs responsabilités d'employeurs : ils demandent donc aux artistes, aux groupes qu'ils emploient de se constituer en entreprise de spectacle, de demander une licence d'entrepreneur de spectacles [(1)] pour être à même de signer un contrat de cession : les artistes deviennent leur propre employeur et le véritable employeur un faux diffuseur.

Cette pratique constitue un écran qui s'interpose entre l'employeur et l'artiste, en contournant l'établissement d'un contrat de travail en application de la présomption de salariat. Elle contribue au contournement de l'application pleine et entière des conventions collectives : bien souvent, le montant du contrat de cession ne permet de respecter que les salaires minimaux, les cotisations sociales et dans le meilleur des cas les défraiements conventionnels.

Ce recours abusif aux contrats de cession est facilité par l'existence du statut d'auto-entrepreneur, créé par la loi n° 2008-776 de modernisation de l'économie du 4 août 2008 : accessible aux prestataires de service dont le chiffre d'affaires annuel ne dépasse pas 32 100 euros pour l'année 2013 et qui bénéficient du régime fiscal de la micro-entreprise, il concerne potentiellement un très grand nombre d'artistes, compte tenu du faible niveau moyen de leurs rémunérations.

Ce statut s'avère très souple et très avantageux : formalités de création d'entreprises allégées, mode de calcul et de paiement simplifié des cotisations sociales, mode de calcul et de paiement simplifié de l'impôt sur le revenu, exonération de la taxe professionnelle et exonération de la contribution à la formation professionnelle.

Cette souplesse constitue un argument pour certains employeurs d'artistes du spectacle, qui refusent de les salarier pour ne pas être soumis au code du

---

(1) L'exercice de l'activité d'entrepreneur de spectacles, dont celle de producteur et employeur du plateau artistique, est subordonné à la détention d'une licence. Cette licence est personnelle et incessible. Elle est accordée pour la direction d'une entreprise déterminée. L'interposition de quelque personne que ce soit est interdite (article L. 7122-6 du code du travail).

travail, aux conventions collectives et au paiement des charges sociales, et leur demande de produire des factures de prestataire de service en exécution d'un contrat de « cession ».

En contrepartie, les artistes se retrouvent très exposés : outre le fait qu'ils perdent le bénéfice des droits sociaux spécifiques au secteur du spectacle, ils ne disposent d'aucune garantie en cas d'accident du travail, il ne peuvent déduire leurs frais professionnel car le statut d'auto-entrepreneur bénéfice d'une comptabilité simplifiée qui ne porte que sur les encaissements, ils perdent le bénéfice de la garantie des salaires en cas de faillite de leur « client »…

Les chiffres communiqués à la mission d'information commune par le DEPS permettent d'évaluer l'ampleur du phénomène, sachant que ces chiffres datent de 2009, soit l'année qui a suivi la création du statut d'auto-entrepreneur :

Nombre d'auto-entrepreneurs en 2009

NAF	Activité	Effectifs en 2009
Édition audiovisuelle		**147**
Industrie du film et du phonogramme		**2195**
59.20Z	Édition d'enregistrements sonores	470
59.11A	Production de films et de programmes pour la télévision	432
59.11B	Production de films institutionnels et publicitaires	685
59.11C	Production de films pour le cinéma	98
59.12Z	Post-production de films cinéma, de vidéo et de programmes de TV	462
59.13A	Distribution de films cinématographiques	32
59.14Z	Projection de films cinématographiques	16
Spectacle vivant		**3029**
90.01Z	Arts du spectacle vivant	1546
90.02Z	Activités de soutien au spectacle vivant	1467
90.04Z	Gestion de salles de spectacles	16
Ensemble des activités du spectacle		**5371**

Champ : ensemble des auto-entrepreneurs déclarés en 2009 (année de création du régime) dans le spectacle (codes NAF), France entière.

Source : Base Non-salariés 2009 INSEE / DEPS 2012.

Enfin, contribue au recours abusif au contrat de cession le développement du portage salarial : issu de l'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2008 sur la modernisation du marché du travail, le portage salarial a fait l'objet de dispositions de la loi n° 2008-596 du 25 juin 2008, qui a créé un article L. 1251-64

dans le code du travail. Cet article dispose que « *le portage salarial est un ensemble de relations contractuelles organisées entre une entreprise de portage, une personne portée et des entreprises clientes comportant pour la personne portée le régime du salariat et la rémunération de sa prestation chez le client par l'entreprise de portage. Il garantit les droits de la personne portée sur son apport de clientèle* ». Un accord relatif à l'activité de portage salarial a ensuite été signé le 24 juin 2010, par le PRISME (Professionnels de l'intérim, services et métiers de l'emploi), organisation employeur du travail temporaire, et quatre des cinq organisations syndicales représentatives au plan national et interprofessionnel, afin de l'organiser. Cet accord n'est à ce jour pas étendu.

Depuis plusieurs années, des entreprises proposent à des artistes de leur assurer les prestations administratives nécessaires à la réalisation de leur spectacle. Titulaires le plus souvent d'au moins une licence d'entrepreneur de spectacles, ces entreprises de portage permettent à des artistes ayant proposé leur spectacle à un diffuseur de concrétiser la prestation artistique par un contrat de cession avec celui-ci, puis de réaliser les documents administratifs et sociaux et de salarier les artistes sous leur nom, le tout contre la perception d'une part plus ou moins importante du coût du plateau artistique négocié par les artistes.

L'ensemble de ces pratiques fragilisent l'emploi salarié, des artistes, bien sûr, mais également des techniciens du spectacle, et contribuent à affaiblir leurs droits sociaux.

● *Une organisation par projet qui induit la flexibilité et la discontinuité de l'emploi*

Les garanties au statut de salarié, patiemment construites par l'État et les partenaires sociaux, ont pour but de compenser l'extrême flexibilité des conditions d'emploi dans le secteur.

Certaines activités de création dans le secteur du spectacle relèvent, par nature, de l'économie de projet : il s'agit en particulier du cinéma ou de certains programmes audiovisuels. La conception et la réalisation de ces projets interviennent dans des délais limités.

Dans d'autres secteurs, comme celui du spectacle vivant, l'organisation par projet relève d'un choix politique et artistique : en effet, comme l'a rappelé Mme Hortense Archambault, directrice du festival d'Avignon, lors de son audition, le choix français d'un fonctionnement par projets, chacun d'entre eux rassemblant pour une certaine période une équipe de collaborateurs, n'est pas celui qui a été fait en Allemagne, par exemple, où les troupes permanentes jouent un rôle beaucoup plus important.

Il s'agit d'un choix récent. Comme l'a fait observer la Fédération du spectacle et de la communication de l'Union nationale des syndicats autonomes (UNSA), les troupes permanentes étaient encore nombreuses après-guerre : on

peut citer celle de Jean Vilar. De plus, ces troupes offraient des contrats à la saison, qui ont aujourd'hui disparu.

M. Michel Orier, directeur général de la création artistique, a ainsi souligné que cette particularité pouvait s'expliquer par l'organisation territoriale française : la décentralisation artistique concerne presque 37 000 communes, alors que l'Allemagne n'en compte que 12 000. L'Allemagne, grand pays du théâtre, compte 140 théâtres publics contre 1 500 en France. Les théâtres publics allemands ont de gros effectifs (17 000 personnes). La Schaubühne compte 200 salariés, de même que la Volksbühne. Le Staatstheater de Karlsruhe emploie 650 personnes.

De ce fait, le seul théâtre français comparable est celui de la Comédie française, unique théâtre dont les activités reposent sur une troupe permanente.

Cette économie de projet explique les caractéristiques de l'emploi dans le secteur du spectacle, un emploi discontinu et flexible. La part de l'emploi à durée limitée y occupe une place particulièrement importante par rapport au reste du marché du travail.

Part des contrats à durée indéterminée et contrats à durée limitée parmi les salariés des métiers artistiques de 2004 à 2009

(en %)

Année	**Artistes des spectacles**				**Professions techniques des spectacles**				**Ensemble des actifs en emploi**	
	Dans l'audiovisuel		Dans le spectacle vivant		Dans l'audiovisuel		Dans le spectacle vivant			
	à durée illimitée	à durée limitée	à durée illimitée	à durée limitée	à durée illimitée	à durée limitée	à durée illimitée	à durée limitée	**à durée illimitée**	**à durée limitée**
2004	35	65	20	80	53	47	50	50	**87**	**13**
2005	20	80	18	82	53	47	53	47	**87**	**13**
2006	14	86	16	84	53	47	50	50	**87**	**13**
2007	9	91	15	85	51	49	51	49	**87**	**13**
2008	22	78	20	80	51	49	48	52	**87**	**13**
2009	30	70	20	80	53	47	56	44	**87**	**13**

Champ : ensemble des salariés, France métropolitaine.

Source : Enquêtes Emploi 2002 à 2010, « triennalisées », INSEE / DEPS 2012.

70 % des artistes du secteur de l'audiovisuel et 80 % dans le celui du spectacle vivant occupent un emploi à durée limitée en 2009. C'est également le cas de 47 % des techniciens de l'audiovisuel et de 44 % de ceux du spectacle vivant, alors que l'emploi à durée limitée représente 13 % pour l'ensemble des actifs en emploi.

Ces caractéristiques s'expliquent par la possibilité, dans le secteur du spectacle, de recourir à au contrat de travail à durée déterminée d'usage (CDDU), qui présente une grande souplesse procédurale, supérieure à celle offerte par le contrat durée déterminée de droit commun.

Cette forme d'emploi a très nettement progressé au cours des dernières années (+ 71,6 % de 2002 à 2009). La croissance la plus importante a concerné l'audiovisuel (+ 95,4 % sur la même période).

Nombre annuel de CDDU dans les métiers du spectacle

Catégories d'emploi		**2002**	**2009**	**Évolution 2009/2002** *(en %)*
Artistes	Dans le spectacle vivant	139 901	180 327	28,9
	Dans l'audiovisuel	602 220	1 114 774	85,1
Cadres, techniciens et ouvriers	Dans le spectacle vivant	396 637	541 432	36,5
	Dans l'audiovisuel	230 983	513 683	22,4
Total	Dans le spectacle vivant	536 538	721 759	34,5
	Dans l'audiovisuel	833 203	1 628 457	95,4
	Total	**1 369 741**	**2 350 216**	**71,6**

Source : Caisse des congés spectacles, CESPRA / DEPS 2012.

L'article L. 1242-2 du code du travail énumère les cas dans lesquels il peut être recouru au contrat à durée déterminée. Son 3° ouvre la possibilité d'y recourir pour pourvoir des « *emplois (...) pour lesquels, dans certains secteurs d'activité définis par décret ou par convention ou accord collectif de travail étendu, il est d'usage constant de ne pas recourir au contrat de travail à durée indéterminée en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère par nature temporaire de ces emplois* ». De tels contrats sont alors qualifiés de contrats à durée déterminée d'usage.

Trois critères doivent donc être satisfaits pour y recourir :

– l'appartenance de l'entreprise à certains secteurs d'activité ;

– l'existence d'un usage constant, ce qui signifie qu'il doit être ancien, bien établi et admis comme tel dans la profession. Il ne peut résulter d'une simple décision ou d'une simple pratique d'un employeur ;

– le caractère temporaire de l'emploi auquel il est pourvu.

Le CDDU déroge sur plusieurs points au contrat à durée déterminée de droit commun et présente, de ce fait, une grande flexibilité procédurale :

– le 4° de l'article L. 1242-7 du code du travail permet de ne pas lui fixer de terme précis dès sa conclusion. Il doit simplement être conclu pour une durée minimale et a pour terme la réalisation de l'objet pour lequel il a été conclu ;

– l'indemnité de fin de contrat n'est pas due, sauf dispositions conventionnelles plus favorables (article L. 1243-10 du même code) ;

– il est possible de conclure des CDDU successifs avec le même salarié (article L. 1244-1 du même code) ;

– le délai de carence, c'est-à-dire le délai minimum avant l'expiration duquel, après la fin d'un premier CDD, un nouveau CDD ne peut être conclu, n'est pas applicable (article L. 1244-4 du même code).

Le 6° de l'article D. 1242-1 du code du travail prévoit que figurent, parmi les secteurs d'activité dans lesquels des CDDU peuvent être conclus, « *les spectacles, l'action culturelle, l'audiovisuel, la production cinématographique, l'édition phonographique* ».

Par ailleurs, en application du 3° de l'article L. 1242-2 du code du travail, des accords ou conventions collectifs étendus précisent les conditions de recours au CDDU.

Les auditions menées par la mission d'information ont permis de dégager un certain consensus sur la nécessité de recourir au CDDU en raison des caractéristiques de l'économie du spectacle. C'est sans doute ce qui explique l'importance de cette forme d'emploi, tout autant que l'accès au régime d'indemnisation du chômage au titre des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage, auquel le CDDU ouvre droit.

Cette discontinuité de l'emploi ne va pas sans inconvénients : pour la FASAP-FO, cette précarité se traduit, pour les salariés, par la recherche perpétuelle de contrats de travail et une perte de temps qui ne peut être consacré à l'entraînement ou à la pratique.

Mais on peut également relever, à l'instar de Fédération française de syndicats de la communication écrite, graphique, du spectacle et de l'audiovisuel de la Confédération française des travailleurs chrétiens (FFSCEGSA-CFTC), que beaucoup d'artistes ou techniciens n'aspirent pas nécessairement à l'obtention de contrats à durée indéterminée. M. Jacques Peskine, président de la FESAC, a précisé que les intermittents voyaient dans le recours au CDDU un élément de formation et de construction de leur professionnalisation.

● *Un emploi permanent marginal*

Rappelons que certains métiers artistiques qui ne relèvent pas du secteur du spectacle sont exercés sous une forme salariée : c'est le cas de 28 % des auteurs littéraires, 21 % des artistes plasticiens, 37 % des photographes et 67 % des

professionnels des arts graphiques, de la mode et de la décoration. L'emploi permanent représente une part plus importante de l'emploi de ces salariés que dans le secteur du spectacle.

Les chiffres communiqués à la mission d'information par le DEPS montrent que parmi ces salariés, l'emploi permanent est largement majoritaire, dans des proportions proches de celles constatées sur le reste du marché du travail, sauf pour les auteurs littéraires : 19 % d'entre eux seulement ont un contrat à durée indéterminée.

En revanche, 80 % des artistes plasticiens, 87 % des photographes et 84 % des professionnels des arts graphiques, de la mode et de la décoration bénéficient d'un CDI.

Mais l'emploi salarié en dehors du secteur du spectacle représente des effectifs beaucoup plus réduits que dans ce secteur.

Comme le souligne le DEPS [(1)], la connaissance de l'emploi permanent dans le secteur du spectacle est plus difficile que celle de l'emploi intermittent du fait de l'éparpillement des sources. Pour autant, on identifie un mouvement de recul continu : dans l'ensemble des professions de l'audiovisuel et du spectacle, les salariés en CDI représentaient 59 % des salariés en 1998, contre 48 % en 2004, date à laquelle l'emploi à durée déterminée est devenu majoritaire. Les salariés en CDI ne représentent plus que 36 % des salariés de la catégorie.

Cette faiblesse de l'emploi permanent se retrouve également dans l'examen du nombre moyen de salariés des entreprises du secteur. D'après les chiffres figurant dans le rapport 2010-2011 de la commission permanente sur l'emploi du CNPS, établis à partir des déclarations annuelles des données sociales (DADS) transmises à l'INSEE, la moitié des 22 123 entreprises du spectacle vivant a en moyenne un salarié et moins, et un quart des ces entreprises n'a *aucun* salarié. Dans le secteur de l'audiovisuel, un quart des 10 554 entreprises a un salarié, la moitié deux salariés et moins.

Le rapport de branche 2011 des entreprises artistiques et culturelles montre que l'emploi permanent concerne surtout la filière administrative et, dans de moindres proportions, la communication.

---

(1) Marie Gouyon et Frédérique Patureau, DEPS, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », Culture chiffres*, janvier 2010.*

Caractéristiques des salariés par filière et par contrat

Filière	Effectifs		Nombre d'heures		Salaires bruts	
	CDI	CDD (dont CDDU)	CDI	CDD (dont CDDU)	CDI	CDD (dont CDDU)
Artistique	4 %	96 %	19 %	81 %	24 %	76 %
Administration – Production	48 %	52 %	75 %	25 %	80 %	20 %
Communication – RP	29 %	71 %	68 %	32 %	72 %	28 %
Technique	10 %	90 %	41 %	59 %	40 %	60 %
TOTAL	**13 %**	**87 %**	**49 %**	**51 %**	**50 %**	**50 %**

Lecture : Au niveau de la filière technique, 10 % des salariés sont en CDI. Ces CDI représentent dans cette filière 41 % des heures payées et 40 % des salaires bruts déclarés.

L'emploi permanent dans les filières artistiques et techniques est quasiment inexistant et résulte souvent d'initiatives volontaristes pas toujours couronnées de succès. Ainsi peut-on citer le protocole d'accord du 5 novembre 2003 sur le volume d'emploi des artistes-interprètes dans les centres dramatiques nationaux (CDN), annexé à la convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984 et étendu par arrêté du 8 juin 2004. Chaque année, le volume d'emploi des artistes-interprètes diminue dans les centres dramatiques nationaux, comme le constate le rapport annuel de branche des entreprises artistiques et culturelles : il ne représente que 13 % du volume d'emploi total de ces établissements, alors que le protocole d'accord du 5 novembre 2003 précité fixait cette proportion à 25 %.

Trois exceptions notables doivent toutefois être relevées.

La première est celle de l'Opéra national de Paris : le décret n° 94-111 du 5 février 1994 lui a conféré un statut d'établissement public à caractère industriel et commercial, placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture. La loi de finances pour 2013 a fixé son plafond d'emplois à 1 756 équivalents temps plein travaillé (ETPT), ce qui représente environ, d'après les informations communiquées à la mission d'information par M. Christophe Tardieu, son directeur-adjoint, 1 900 personnes.

Celui-ci a qualifié les activités de l'Opéra « d'industrie de main-d'œuvre » : la masse salariale fixe représente 54 % du budget, soit environ 105 millions d'euros, la masse salariale variable, qui correspond à l'emploi intermittent, représentant 10 à 12 millions d'euros par an seulement.

Cette faible proportion d'emplois intermittents n'a pourtant rien d'évident, du point de vue de la logique économique : la masse salariale pourrait être mieux maîtrisée par l'ajustement plus aisé des volumes de travail que permet le recours aux contrats à durée déterminée, avantage d'autant plus séduisant dans un contexte de baisse des subventions de l'État.

Mais le choix a été fait de privilégier le recours à des personnels en CDI, que ce soit au sein de la direction technique ou de la direction du costume. La qualité des costumes est en effet absolument essentielle, en particulier pour les ballets, et ne souffre aucun à-peu-près. De même, des raisons de sécurité conduisent à privilégier l'emploi permanent en interne pour les fonctions techniques : le travail de plateau est une activité dangereuse, il est donc plus sûr de recourir à des salariés permanents expérimentés et qui ont une meilleure connaissance des équipements. Cette connaissance est d'autant plus précieuse qu'à l'Opéra Bastille, tous les équipements relèvent presque de prototypes uniques en leur genre.

S'agissant de l'emploi des artistes, les 175 musiciens de l'orchestre bénéficient d'un CDI et assurent environ 350 spectacles par an. S'y joignent parfois quelques musiciens surnuméraires recrutés en CDDU. Les 154 danseurs et les 100 artistes qui forment le chœur sont également des salariés permanents.

Les grands artistes, lyriques, notamment, recrutés sur un marché de dimension internationale, se voient proposer un CDDU, de même les metteurs en scène.

La deuxième exception au recours massif à l'emploi discontinu est celui des orchestres de Radio France : l'Orchestre national de France et l'Orchestre philharmonique de Radio France. À l'occasion de la table ronde de représentants des organisations syndicales de Radio France, la Fédération CGT du spectacle a toutefois fait état de menaces pesant sur cet emploi artistique permanent : les orchestres sont confrontés à des baisses de budget qui se traduisent par de moindres appels pour les concours ou les postes de solistes, pour lesquels les formations, notamment l'Orchestre national de France, accumulent un grand retard. Les postes de solistes ayant vocation à être permanents, cette situation affecte la qualité du travail collectif. Ainsi, 13 des 118 postes de l'orchestre national sont actuellement à pourvoir ; la situation est moins critique à l'Orchestre philharmonique de Radio France où seulement 2 postes sont à pourvoir.

Enfin, il convient d'évoquer le cas de la Comédie française, particulièrement remarquable car elle constitue l'unique cas de troupe théâtrale permanente en France.

La Comédie française trouve son origine à Paris, à la fin du XVIIe siècle : trois troupes de théâtre rivales coexistent, celle du Marais, celle de l'Hôtel de Bourgogne et celle du Palais-Royal, dirigée par Molière. Après la mort de Molière, les comédiens du Marais rejoignent sur ordre royal la troupe du Palais-Royal, et cette nouvelle troupe s'installe à l'Hôtel Guénégaud, rue Mazarine. Le 18 août 1680, un ordre du roi enjoint aux deux dernières troupes de comédiens français établis dans Paris de jouer dorénavant ensemble. Le 21 octobre, une lettre de cachet, signée à Versailles, consacre la fondation d'une troupe unique, composée de vingt-sept comédiens et comédiennes choisis par le roi pour leur excellence, dans le but de « *rendre les représentations des comédies plus*

parfaites ». La troupe unique jouit du monopole des représentations en français, à Paris et dans les faubourgs.

Après la Révolution, un acte notarié du 27 germinal an XII constitue la « société des comédiens français » aux fins d'exploiter un théâtre avec l'aide pécuniaire de l'État et sous la surveillance de l'administration. L'essentiel de son statut réside dans le décret dit « de Moscou » du 15 octobre 1812 ; ce statut a été amendé depuis par de nombreux décrets et arrêtés dont le dernier en date, le décret n° 95-356 du 1er avril 1995, a conféré à la Comédie française le statut d'établissement public national à caractère industriel et commercial.

Le théâtre compte 400 salariés permanents et sa particularité est de pouvoir compter sur une troupe de 62 comédiens, capables d'interpréter un nombre considérable de rôles du répertoire. En effet, le principe de l'alternance conduit les comédiens à jouer tous les jours salle Richelieu, entre deux et cinq pièces différentes par semaine. Alors qu'un acteur joue entre un et deux spectacles par an, les comédiens de la troupe jouent entre cent et deux cents représentations dans une saison. Comme l'a souligné Mme Murielle Mayette, administratrice générale, la virtuosité des comédiens leur permet de se remplacer les uns les autres et chaque soir le public assiste au lever de rideau. Elle a également relevé que la troupe a pu compter jusqu'à 80 comédiens dans les années 1960. Tous les projets de la troupe, et notamment le développement des tournées, ne peuvent être dès lors envisagés avec toute l'ambition que l'on pourrait souhaiter.

Les comédiens entrent à la Comédie française comme pensionnaires. Un comité d'admission, composé du comédien le plus ancien dans la troupe, de trois membres sociétaires désignés par l'administrateur et de trois sociétaires désignés par l'assemblée des sociétaires, propose aux pensionnaires de devenir sociétaires, puis ce choix est ratifié par l'assemblée des sociétaires. Le contrat des pensionnaires est d'une durée d'un an, renouvelable, celui des sociétaires de dix ans, renouvelable ensuite par périodes de cinq années. Au bout de trente ans, leur situation est réexaminée chaque année.

La rémunération des personnels comporte une partie fixe, à laquelle vient s'ajouter une part variable : c'est ce que l'on appelle le partage, c'est-à-dire l'excédent de recettes, versé aux sociétaires, pour lesquels il constitue une part très substantielle de la rémunération, et depuis plus récemment, aux autres membres du personnel, pour lesquels il constitue un apport plus marginal. Les comédiens perçoivent également des « feux », c'est-à-dire des cachets, à chaque représentation.

Il est recouru au CDDU de manière ponctuelle pour remplacer du personnel de plateau en cas de maladie, ou en cas de surcroît d'activité. De la même manière, les metteurs en scène et leur équipe sont recruté en CDDU pour les créations, de l'ordre d'une quinzaine par saison.

La coexistence d'un statut aussi ancien avec les règles issues du code du travail n'est pas chose aisée et nourrit une abondante production doctrinale. Elle soulève également des difficultés concrètes, comme ce fut le cas par exemple en 2008, lorsque la période d'essai des pensionnaires a été ramenée de vingt-quatre à trois mois, ou bien lorsque le comité d'admission décide de mettre fin à la collaboration d'un des comédiens, et qu'il s'agit de démontrer l'existence d'une cause réelle et sérieuse à ce licenciement.

b) Une croissance du secteur déséquilibrée ?

L'idée d'une croissance déséquilibrée du secteur du spectacle a été émise par M. Pierre-Michel Menger dans ses nombreux travaux. Elle s'est désormais imposée au point d'être reprise par M. Michel Orier, directeur général de la création artistique, au cours de son audition.

Elle est résumée dans un article de M. Pierre-Michel Menger (1) en ces termes : « *La fragmentation du travail en contrats de plus en plus courts en moyenne va de pair avec leur dispersion sur un nombre de plus en plus élevé de salariés qui, en moyenne, accumulent chacun moins de jours de travail dans une année, auprès d'un nombre croissant d'employeurs qui allouent, chacun, des quantités de travail de plus en plus faibles*. »

● *Des employeurs nombreux et hétérogènes*

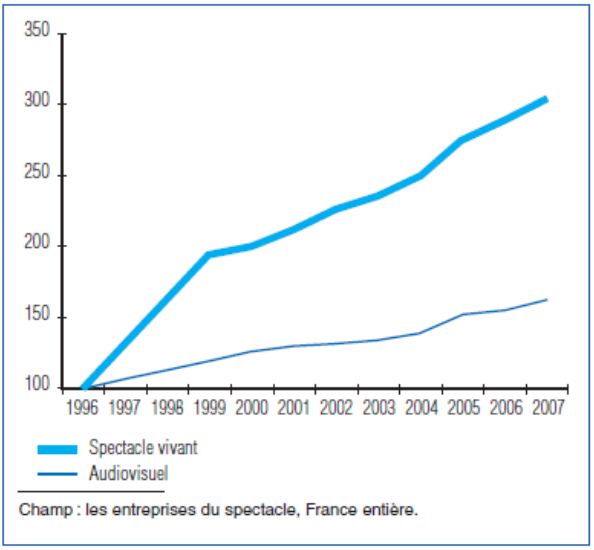
Les données du DEPS (2) confirment cette analyse s'agissant des employeurs : depuis la fin des années 1980, le nombre d'entreprises a connu un fort mouvement de croissance. Au cours de la décennie 1996-2007, le nombre d'entreprises du spectacle a été multiplié par 2,4, selon un rythme annuel d'abord très soutenu, de l'ordre de 15 à 20 % par an entre 1996 et 1999, puis un peu moins rapide à partir de 2000, de l'ordre de 5 %. Cette augmentation a été prioritairement portée par les entreprises du spectacle vivant, dont le nombre a triplé au cours de la période, tandis que celles de l'audiovisuel progressaient de 63 %.

---

(1) « L'employeur, le salarié et l'assureur dans l'hyperflexibilité contractuelle : les intermittents du spectacle », Droit social*, septembre- octobre 2004*

(2) Marie Gouyon et Frédérique Patureau « Tendances de l'emploi dans le spectacle », Culture chiffres*, DEPS, janvier 2010.*

Évolution du nombre d'entreprises ans le secteur du spectacle de 1996 à 2007 (base 100 en 1996)



Source : Audiens/DEPS, 2010

Ces employeurs sont de petite taille : d'après les chiffres figurant dans le rapport 2010-2011 de la commission permanente sur l'emploi du CNPS, la moitié des entreprises du spectacle vivant ont un salarié et moins, et 90 % moins de 8 salariés. Un quart des ces entreprises n'a aucun salarié. Dans le secteur de l'audiovisuel, un quart des entreprises a un salarié, la moitié 2 salariés et moins et 90 % moins de 16 salariés.

Les employeurs du spectacle en 2008

(en %)

Activité		Effectifs	Nature juridique			Île-de-France	Taille (nb de salariés moyen dans l'année)		
			SARL	SA	Associations		1er quartile	Médiane	9e décile
90.01Z	Arts du spectacle vivant	17 474	6	0	87	28	0	1	6
90.02Z	Activités de soutien au spectacle vivant	3 085	44	2	39	31	1	2	12
90.04Z	Gestion de salles de spectacles	1 564	10	3	74	18	1	3	20
Établissements du spectacle vivant		***22 123***	***14***	***1***	***79***	***28***	***0***	***1***	***8***
59.20Z	Enregistrement sonore et édition musicale	1 323	81	4	6	70	0	1	6
60.10Z	Édition et diffusion de programmes radio	1 047	25	9	49	10	2	2	12
59.11A	Production de films et de programme pour la TV	1 809	70	5	8	75	1	2	19
60.20A	Édition de chaînes généralistes	105	1	90	2	19	4	21	300
60.20B	Édition de chaînes thématiques	127	11	27	14	57	7	19	84
59.11B	Production de films institutionnels et publicitaires	2 023	71	3	15	56	1	1	11
59.11C	Production de films cinématographiques	1 849	73	6	9	79	0	1	11
59.12Z	Post-production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de TV	828	68	8	6	72	1	3	36
59.13A	Distribution de films cinématographiques	174	54	14	5	70	1	4	17
59.13B	Édition et distribution vidéo	171	64	7	8	61	1	2	18
59.14Z	Projection de films cinématographiques	1 088	37	8	26	16	2	4	20
Établissements de l'audiovisuel		***10 544***	***62***	***7***	***15***	***58***	***1***	***2***	***16***
Établissements du spectacle		32 667	***30***	***3***	***59***	***37***	***0***	***1***	***10***

Champ : établissements du spectacle ayant employé au moins un salarié au moins une heure en 2008, France entière.
Source : INSEE DADS 2008/DEPS.

Il convient de noter que les employeurs de chacune des deux branches présentent des spécificités assez marquées.

79 % des entreprises du spectacle vivant sont des associations, tandis que 69 % des entreprises de l'audiovisuel sont constituées sous forme de société.

Dans le spectacle vivant, il convient en effet de distinguer deux catégories d'employeurs :

– l'article L. 7122-2 du code du travail dispose en effet qu'« *est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants, quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités* ». L'article L. 7122-3 dispose que « *toute personne établie sur le territoire national qui exerce l'activité d'entrepreneur de spectacles vivants doit détenir une licence d'entrepreneur de spectacles vivants* ». L'article D. 7122-1 précise que peuvent être distingués les exploitants de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques, les producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées qui ont la responsabilité d'un spectacle et notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique, et les diffuseurs de spectacles ; à chaque catégorie correspond un type de licence [(1)].

– par ailleurs, l'article L. 7122-19 du même code prévoit de dispenser de l'obligation d'être titulaire d'une licence, dans la limite d'un plafond annuel de six représentations, « *toute personne qui n'a pas pour activité principale ou pour objet l'exploitation de lieux de spectacles, la production ou la diffusion de spectacles* », ainsi que « *les groupements d'artistes amateurs bénévoles faisant occasionnellement appel à un ou plusieurs artistes du spectacle percevant une rémunération* ». *A contrario*, les employeurs dont l'activité principale n'est pas l'organisation de spectacle, mais qui en organisent plus de six par an, doivent être titulaires d'une licence, comme par exemple certains bars ou les restaurants.

Comme l'a souligné M. Jacques Peskine, président de la FESAC, l'activité du secteur du spectacle vivant assurée par les structures « hors champ », qu'elles soient ou non assujettis à l'obligation de détenir une licence, est très importante.

Ces employeurs « hors champ » procèdent aux déclarations obligatoires liées à l'embauche et à l'emploi sous contrat de travail à durée déterminée des artistes du spectacle ainsi que des ouvriers et des techniciens concourant au spectacle, engagés pour pourvoir l'un des emplois figurant sur une liste déterminée par décret en Conseil d'État, auprès du guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO), géré par Pôle emploi. Ce guichet assure la perception des

---

(1) Les entrepreneurs de spectacles non établis en France, qui viennent y présenter des spectacles de façon occasionnelle, doivent déclarer leur activité auprès de la direction régional des affaires culturelles du lieu de la première représentation.

cotisations sociales et en assure le reversement aux divers organismes de sécurité sociale pour le compte de 88 252 employeurs, chiffre à comparer à celui des 32 667 établissements de spectacle recensés par l'INSEE.

Presque la moitié des 88 252 employeurs actifs cotisant au GUSO sont des associations et 27 % des particuliers, mais en termes de masse salariale, les associations et les sociétés industrielles et commerciales constituent les plus gros pourvoyeurs d'emploi.

Nombre d'employeurs actifs, de déclarations et masse salariale déclarée auprès du GUSO de 2006 à 2010

Statut	Employeurs actifs						Déclarations						Masse salariale *(en milliers d'euros 2010)*					
	2006	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**% en 2010**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**% en 2010**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**% en 2010**
– Artisans	371	289	273	351	331	0%	2 584	1 995	1 939	231	2 295	0%	468	359	370	417	434	0%
– Commerçants	2 435	2 201	2 024	1 652	1 587	2%	17 180	16 369	14 842	13 636	11 329	2%	3 211	3 108	2 685	1 966	2 011	1%
Artisans, commerçants	***2 806***	***2 490***	***2 297***	***2 003***	***1 918***	***2%***	***19 764***	***18 364***	***16 781***	***13 867***	***13 624***	***2%***	***3 679***	***3 467***	***3 055***	***2 383***	***2 445***	***2%***
– Associations loi 1901 et assimilées	46 125	43 473	41 425	28 630	27 163	0%	300 219	284 551	282 639	166 635	159 414	27%	77 284	72 115	70 088	37 775	36 356	24%
– autres associations	50	62	590	12 275	13 279	2%	486	543	1 560	107 319	112 944	19%	154	170	454	27 218	29 349	19%
Associatif	***46 175***	***43 535***	***42 015***	***40 905***	***40 442***	***46%***	***300 705***	***285 094***	***284 199***	***273 954***	***272 358***	***45%***	***77 438***	***72 285***	***70 543***	***64 993***	***65 705***	***43%***
Particuliers	***27 072***	***25 505***	***23 073***	***24 210***	***24 210***	***27%***	***59 320***	***54 466***	***49 894***	***51 965***	***52 252***	***9%***	***16 259***	***14 610***	***12 969***	***12 056***	***11 926***	***8%***
– Autres sociétés	466	408	519	1 585	1 679	2%	5 497	4 525	4 763	23 085	24 152	4%	1 468	1 082	1 010	5 428	5 797	4%
– Professions libérales	191	194	178	187	209	0%	1 154	1 206	1 358	1 420	1 586	0%	411	373	473	402	1 339	1%
– SA	2 184	2 143	1 989	815	775	1%	33 399	32 848	32 368	14 026	13 304	2%	9 532	9 395	9 032	4 665	4 411	3%
– SARL	7 261	7 010	7 112	6 897	7 116	8%	90 756	90 120	93 970	88 737	92 042	15%	21 820	21 755	21 791	19 539	19 891	13%
Sociétés industrielles ou commerciales	***10 102***	***9 755***	***9 798***	***9 484***	***9 779***	***11%***	***130 806***	***128 699***	***132 459***	***127 268***	***131 084***	***22%***	***33 231***	***32 604***	***32 306***	***30 034***	***31 438***	***21%***

Statut	Employeurs actifs						Déclarations						Masse salariale *(en milliers d'euros 2010)*					
	2006	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**% en 2010**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**% en 2010**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**% en 2010**
– Administrations de l'État	209	181	147	39	35	0%	1 505	1 555	606	156	173	0%	570	553	179	38	43	0%
– Collectivités territoriales	5 778	5 329	5 494	5 477	5 736	6%	77 244	78 650	82 068	79 187	86 811	14%	25 234	25 520	25 938	24 483	26 575	18%
– Établissements publics	4 119	3 709	3 561	3 554	3 776	4%	26 992	26 172	27 638	28 998	31 332	5%	8 991	8 780	9 125	9 309	9 819	6%
– Autres	9	6	6	41	49	0%	65	103	65	535	449	0%	22	33	21	136	125	0%
Structures de droit public	***10 115***	***9 225***	***9 208***	***9 111***	***9 596***	***11%***	***105 806***	***106 480***	***110 377***	***108 876***	***118 765***	***20%***	***34 817***	***34 886***	***35 263***	***33 966***	***36 562***	***24%***
– Autre forme juridique	302	241	1 389	473	592	1%	1 397	1 089	3 114	4 329	4 776	1%	529	379	827	995	1 073	1%
– Comités d'entreprise	2 189	1 918	1 606	1 500	1 316	1%	9 524	8 204	7 285	6 670	5 956	1%	2 863	2 488	2 228	1 991	1 742	1%
– Mutuelles	183	186	200	185	167	0%	713	724	733	676	559	0%	176	171	184	144	145	0%
– Organismes de protection sociale	54	43	54	65	69	0%	304	197	204	419	400	0%	83	60	55	125	112	0%
– Syndicats (hors copropriétés)	132	160	144	151	139	0%	474	557	586	582	543	0%	133	160	179	151	135	0%
– Syndicats de copropriétés	23	17	24	21	24	0%	40	37	45	124	50	0%	11	8	8	23	10	0%
Autres	***2 883***	***2 565***	***3 417***	***2 395***	***2 307***	***3%***	***12 452***	***10 808***	***11 967***	***12 800***	***12 284***	***2%***	***3 794***	***3 266***	***3 480***	***3 428***	***3 217***	***2%***
Ensemble	**99 153**	**102 830**	**89 808**	**88 108**	**88 252**	**100%**	**628 853**	**603 911**	**605 677**	**588 730**	**600 367**	**100%**	**169 217**	**161 120**	**157 616**	**146 861**	**151 293**	**100%**

Source : Guichet unique du spectacle occasionnel.

60 % des employeurs relevant du GUSO emploient moins de deux salariés dans l'année :

Répartition des employeurs relevant du GUSO en fonction de leur nombre annuel moyen de salariés

Nombre de salariés embauchés dans l'année	**2010**	**2011**
1	44,2 %	43,5 %
2	20,1 %	20,3 %
3 à 4	16,1 %	16,2 %
5 à 10	13,2 %	13,3 %
11 à 50	6,0 %	6,3 %
51 et plus	0,4 %	0,4 %
TOTAL	100,0 %	100,0 %
Nombre de salariés moyen par employeur	**3,8**	**3,8**

Champ : France entière + Monaco – Données brutes.

Source : Pôle emploi – AEM, DUS.

L'essentiel des salariés employés par le GUSO sont des artistes et en particulier des musiciens :

Répartition du nombre de déclarations par type d'emploi déclaré au GUSO

	2009			*2010*	
Type d'employeur	**Nombre de déclarations**	**%**	**Type d'employeur**	**Nombre de déclarations**	**%**
Artistes	**524 759**	**89**	**Artistes**	**531 385**	**89**
Danseur	31 570	5	Artistes chorégraphiques	32 587	5
Comédien	37 748	6	Artistes dramatiques	36 689	6
Chanteur	95 629	16	Artistes de la musique et du chant	441 429	74
Musicien	329 036	56	Artistes de cirque, artistes visuels	14 591	2
Chef d'orchestre	5 203	1	Autres emplois artistiques	6 089	1
Artiste de variété	25 573	4			
Techniciens et cadres	**63 971**	**11**	**Techniciens et cadres**	**68 975**	**11**
Cadres	8 978	2	Personnels administratifs	2 025	0
Techniciens	54 993	9	Techniciens costumes, coiffure, maquillage	1 722	0
			Techniciens plateaux, machinerie, décors	17 652	3
			Techniciens réalisation, régie	10 362	2
			Techniciens son, éclairage, vidéo, image	37 159	6
			Autres emplois techniques	55	0
Autres emplois			**Autres emplois**	**7**	**0**
Total Emplois	**588 730**	**100**	**Total Emplois**	**600 367**	**100**

Champ : artistes et techniciens du spectacle vivant embauchés par des employeurs dont l'activité principale n'est pas le spectacle vivant, France entière.

Source : GUSO/DEPS.

La Fédération française de syndicats de la communication écrite, graphique, du spectacle et de l'audiovisuel de la CFTC (FFSCEGSA-CFTC) a noté que la petite taille des entreprises avait une conséquence sur le dialogue social, qui est plus difficile à structurer.

En outre, d'après le FASAP-FO, l'émiettement des employeurs se traduit par un manque de maîtrise des procédures et complique l'accès des salariés à leurs droits. La gestion des feuilles de paie et attestations d'employeur mensuelles (AEM) est, par exemple, particulièrement complexe. Ainsi, de nombreux employeurs ignorent trop souvent qu'en application de la convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles, les musiciens doivent être

déclarés au cachet. Cette ignorance est intimement liée au manque de formation des administrateurs des très petites entreprises. Ceux-ci transmettent à Pôle emploi des documents mal renseignés, ce qui peut conduire à ce que des intermittents ne puissent pas ouvrir leurs droits à indemnisation du chômage, alors qu'ils remplissent toutes les conditions requises. Il en résulte une précarité aggravée.

La rémunération au cachet

Les rémunérations dans le secteur du spectacle présentent une particularité qui concerne le mode de rémunération des artistes : les conventions collectives établissent ainsi une distinction entre « cachets » et « service », le service de travail couvrant les répétitions et les représentations, c'est-à-dire le travail réellement effectué pour l'employeur.

Le cachet est un mode de déclaration de l'activité : il s'agit d'un forfait horaire qui prend en compte l'ensemble du travail effectué par l'artiste-interprète, y compris les périodes de travail personnel, pour exercer son emploi. La manière dont ce forfait est converti en heures de travail prises en compte pour l'ouverture de droits n'est ainsi par la même pour l'ouverture des droits à l'assurance chômage, l'annexe X à la convention d'assurance chômage convertissant un cachet en 8 heures de travail, pour les cachets dits « groupés » et 12 heures pour les cachets dits « isolés », que pour l'ouverture du droit aux prestations de sécurité sociale en matière d'assurance maladie, maternité, ou accident du travail.

Comme l'a rappelé la FNSAC-CGT, cette distinction entre cachet et service est fondamentale car elle a des conséquences importantes en termes d'ouverture de droits sociaux. Ainsi, un cachet « vaut » 16 heures de travail dans la comptabilisation du temps de travail ouvrant droit aux prestations de sécurité sociale en matière d'assurance maladie, maternité ou accident du travail.

Le nombre d'heures requis est de 200 sur un trimestre. Il est donc possible à un artiste d'ouvrir des droits à partir de 13 représentations, ou services, dans un trimestre, lorsque l'activité est déclarée au cachet.

Mais si l'employeur, par erreur, a déclaré l'activité à l'heure et non au cachet, l'artiste doit alors assurer 67 représentations à raison de 3 heures de travail par représentation.

● *Un volume d'emploi de plus en plus fragmenté*

On constate, sur longue période, une diminution du volume de travail par intermittent et l'augmentation du nombre de contrats.

Les travaux de la commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle [(1)] permettent d'établir, à partir de données de la Caisse des congés spectacles, que si le volume de travail global des intermittents du spectacle a fortement progressé (+ 77 % entre 1989 et 2007), cette augmentation a été moindre que celle du nombre d'intermittents (+ 173 % sur la

(1) Emploi et spectacle*, rapport de la commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle, 2010-2011.*

même période) qui ont donc subi une diminution du volume moyen de travail par intermittent (– 35 %).

Dans le même temps, le nombre de contrats a très nettement crû (+ 688 % de 1989 à 2007). Cette progression est largement imputable au secteur audiovisuel, dans lequel le nombre de contrats à durée déterminée d'usage a augmenté de 95 % entre 2002 et 2009 contre une hausse de 34,5 % dans le secteur du spectacle vivant.

Nombre annuel de contrats à durée déterminée d'usage dans les métiers du spectacle entre 2002 et 2009

Année	Artistes		Cadres, techniciens et ouvriers		Ensemble	
	Spectacle vivant	Audiovisuel	Spectacle vivant	Audiovisuel	Spectacle vivant	Audiovisuel
2002	139 901	602 220	396 637	230 983	536 538	833 203
2003	130 303	617 093	409 444	253 013	539 747	870 106
2004	140 548	787 610	436 063	303 791	576 611	1 091 401
2005	151 064	851 289	449 815	338 200	600 879	1 189 489
2006	161 438	899 791	467 659	372 599	629 097	1 272 390
2007	179 283	995 863	511 092	443 884	690 375	1 439 747
2008	182 701	1 042 480	528 101	477 283	710 802	1 519 763
2009	180 327	1 114 774	541 432	513 683	721 759	1 628 457

Champ : ensemble des intermittents du spectacle, France entière.

Source : Caisse des congés spectacles, CESPRA / DEPS 2012.

L'augmentation globale du nombre de contrats s'est traduite par une sensible augmentation du nombre moyen de contrats par intermittent (+ 189 %) qui s'est établi, en 2011, à 15,9. La même année, la durée moyenne des contrats de travail a été, pour l'ensemble des intermittents du spectacle, de 2,8 jours pour les contrats conclus avec des employeurs professionnels et de 1,4 jour pour les contrats conclus avec des employeurs relevant du guichet unique du spectacle occasionnel. Cette faible durée est à comparer avec les données de 1986, année où, selon le DEPS, la durée moyenne des contrats était de 17 jours pour les artistes et de 26 jours pour les techniciens.

En outre, un grand nombre de salariés intermittents du spectacle réunissent peu d'heures travaillées relevant des annexes VIII et X.

Au total, selon Pôle emploi, en 2011, près de 94,5 millions d'heures ont été travaillées par des salariés relevant des annexes VIII et X (+ 4,3 % par rapport à 2010). Elles étaient ainsi réparties : 52,5 millions d'heures (soit 55,6 %)

travaillées par les salariés relevant de l'annexe VIII ; 41,9 millions d'heures (soit 44,4 %) travaillées par les salariés relevant de l'annexe X.

Le nombre **moyen** d'heures travaillées par salarié intermittent s'est établi, la même année, à 371, soit 516 heures pour les salariés relevant de l'annexe VIII et 248 heures pour ceux relevant de l'annexe X. Les techniciens travaillent donc, en moyenne, deux fois plus d'heures que les artistes.

Le nombre **médian** d'heures travaillées par salarié sur l'année, de 168 heures en 2011, est très nettement en-deçà du nombre moyen, ce qui traduit notamment le poids des artistes qui réunissent un très faible nombre d'heures travaillées. En effet, en 2011, 50 % des salariés relevant de l'annexe VIII ont travaillé, à ce titre, plus de 464 heures, alors que le nombre médian d'heures travaillées par salarié relevant de l'annexe X s'est établi à 60 heures.

Depuis plus de vingt ans, ce décalage entre croissance du volume d'emploi et croissance du nombre de salarié a engendré une fragilisation accrue de la situation des individus en termes de volume de travail et de rémunération.

c) Des revenus composites et fragiles

Les rémunérations des salariés du secteur artistique sont composites, car elles peuvent reposer sur d'autres composantes que le salaire, comme les droits d'auteur ou les allocations versées par le régime d'assurance chômage, et sont d'une grande fragilité.

● *Des niveaux de salaire contrastés*

L'étude du niveau des salaires des artistes et techniciens du spectacle fait apparaître un écart net entre chacune des deux catégories, mais aussi un écart important entre salaire moyen et salaire médian, traduisant une forte dispersion des salaires.

Professionnels du spectacle relevant des annexes VIII et X

(en euros constants 2009)

Salaire annuel	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008*	2009
Dans le spectacle vivant								
artistes								
salaire annuel moyen	8 713	8 985	8 393	9 320	8 711	8 306	7 711	7 116
salaire annuel médian	1 484	1 458	1 233	1 394	1 318	1 243	1 121	1 000
cadres, techniciens et ouvriers								
salaire annuel moyen	17 368	16 827	16 115	16 877	17 799	18 029	17 481	16 932
salaire annuel médian	13 077	12 372	11 395	12 613	13 205	13 567	12 911	12 255
Dans l'audiovisuel								
artistes								
salaire annuel moyen	8 091	7 859	7 706	7 807	8 218	8 287	7 907	7 526
salaire annuel médian	5 714	5 595	5 615	5 857	6 179	6 175	5 770	5 364
cadres, techniciens et ouvriers								
Salaire annuel moyen	9 351	9 128	8 736	8 926	9 650	9 901	9 605	9 308
Salaire annuel médian	7 017	6 816	6 586	6 863	7 752	8 072	7 921	7 771

Champ : ensemble des intermittents du spectacle, France entière.

NB : pour l'année 2008, l'information mise à disposition ici correspond à la moyenne entre 2007 et 2009.

Source : Caisse des congés spectacle, CESPRA / DEPS 2012.

En 2011, le salaire annuel moyen de l'ensemble des salariés intermittents du spectacle s'est élevé à 8 503 euros. Les situations sont très contrastées : le salaire annuel moyen des salariés relevant de l'annexe VIII s'est en effet établi à 13 161 euros, tandis que celui des salariés relevant de l'annexe X n'a été que de 4 869 euros. Le salaire annuel moyen des techniciens est donc égal à 2,7 fois celui des artistes.

La situation est encore plus contrastée en matière de salaire annuel médian : de 2 762 euros pour l'ensemble des intermittents du spectacle en 2011, il s'est établi à 8 728 euros pour les salariés relevant de l'annexe VIII et de seulement 805 euros pour ceux relevant de l'annexe X.

On peut sans doute imputer ces écarts au fait que, pour les techniciens, l'activité exercée dans le champ de l'annexe VIII constitue effectivement leur activité professionnelle principale, alors que tel pourrait ne pas être le cas pour les artistes : rappelons que 50 % des salariés relevant de l'annexe X travaillent moins de 60 heures par an sous le régime de cette annexe.

Les quelques chiffres cités *supra* témoignent d'une grande précarité des métiers artistiques dans le secteur du spectacle.

Pour autant, faut-il parler de précarisation ? Certains récusent cette analyse, à l'instar de M. Mathieu Grégoire, qui note une baisse des salaires seulement entre 1989 et 1993. Depuis le milieu des années 1990, le salaire moyen ne connaîtrait pas de baisse marquée, ce qui infirmerait l'hypothèse d'une croissance déséquilibrée. Les données figurant dans le rapport 2010-2011 de la commission permanente sur l'emploi du CNPS semblent confirmer cette analyse.

Le marché du travail intermittent de 1989 à 2007

	1989	**1990**	**1991**	**1992**	**1993**	**1994**	**1995**	**1996**	**1997**	**1998**
Nombre d'intermittents	50 276	57 243	57 364	61 583	62 966	68 900	80 971	82 432	93 533	99 968
Nombre de contrats	220 778	371 114	432 544	464 443	505 785	600 131	674 819	765 015	846 984	926 102
Volume de travail (en milliers de jour)	5 177	4 630	4 805	4 947	5 006	5 249	5 672	5 926	6 299	6 384
Masse salariale (en millions € constants 2007)	1 028	969	975	1 025	1 017	1 032	1 117	1 192	1 270	1 301
Nombre moyen de contrats par intermittent	5	6	8	8	8	9	8	9	9	9
Volume moyen de travail par intermittents (en nombre de jours)	103	81	84	80	80	76	70	72	67	64
Salaire journalier moyen (en € constants 2007)	199	209	203	207	203	197	197	201	202	204
Rémunération moyenne annuelle par intermittent (en € constants 2007)	20 455	16 920	17 005	16 648	16 149	14 973	13 791	14 466	13 573	13 010

	1999	**2000**	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**Variation 1989-2007** ***(en %)***
Nombre d'intermittents	103 996	110 914	116 180	122 963	124 796	124 947	125 808	128 914	137 307	+ 173 %
Nombre de contrats	964 041	1 103 625	1 201 741	1 371 485	1 413 844	1 671 476	1 793 771	1 904 901	2 134 151	+ 688 %
Volume de travail (en milliers de jour)	6 401	6 789	6 812	7 533	7 453	7 663	7 669	8 356	9 157	+ 77 %
Masse salariale (en millions € constants 2007)	1 331	1 444	1 485	1 632	1 612	1 645	1 624	1 742	1 893	+ 84 %
Nombre moyen de contrats par intermittent	9	10	10	11	11	13	14	15	16	+ 189 %
Volume moyen de travail par intermittents (en nombre de jours)	62	61	59	61	60	61	61	65	67	– 35 %
Salaire journalier moyen (en € constants 2007)	208	213	218	217	216	215	212	208	207	+ 4 %
Rémunération moyenne annuelle par intermittent (en € constants 2007)	12 795	13 015	12 784	13 273	12 919	13 168	12 911	13 511	13 787	– 33 %

Champ : ensemble des salariés en CCDU ayant déclaré au moins un contrat à la Caisse des congés spectacles au cours de l'année. France entière.
Source : Caisse des congés spectacles / Cespra / DEPS.

● *Une rémunération sous forme de droits parfois détournée de son objet*

Pour certains métiers artistiques, aux salaires viennent s'ajouter des rémunérations liées à l'exploitation de droits d'auteur ou de droits voisins, en application du code de la propriété intellectuelle.

Parmi les métiers artistiques dont l'exercice manifeste l'existence d'un lien de subordination et qui, partant, peuvent être qualifiés d'emploi salarié, mais ont également pour objet la création d'une œuvre originale dont l'exploitation par un tiers suppose le versement de droits d'auteur, figurent notamment ceux de chorégraphe, metteur en scène ou bien encore réalisateur.

Mais la logique et les règles propres à chacune des catégories de rémunération, salaire, d'une part, et droits d'auteur, d'autre part, ne sont pas toujours respectées.

Le cas des réalisateurs en constituent une illustration édifiante, comme l'ont rappelé le Syndicat français des réalisateurs-CGT, la Société civile des auteurs multimédias et la Société des réalisateurs de films : d'après ce syndicat, les producteurs s'abritent derrière la « double casquette » du réalisateur pour justifier la pratique qui consiste à considérer la rémunération du réalisateur « dans sa globalité », et justifier ainsi l'absence d'un salaire minimum pour les réalisateurs.

En effet, comme nous le verrons dans la seconde partie de ce rapport, du fait des difficultés constatées dans le domaine de la production cinématographique pour parvenir à une convention collective étendue, ainsi que dans l'audiovisuel, après l'échec des négociations sur l'annexe consacrée aux réalisateurs dans la convention collective de la production audiovisuelle, les réalisateurs ne bénéficient pas de salaires minimaux conventionnels.

Or, le droit d'auteur, rémunération proportionnelle à la recette d'exploitation d'une œuvre, et le salaire, rémunération du travail salarié en application des dispositions du code du travail et des stipulations conventionnelles, ne peuvent être confondues.

La Société civile des auteurs multimédia (SCAM) fait remarquer que le travail doit être rémunéré sous forme de salaire dès lors que le réalisateur est placé sous l'autorité hiérarchique du producteur, ce qui concerne l'essentiel de son temps de travail, des repérages jusqu'à la dernière étape de post-production.

Pourtant les employeurs entretiennent la confusion entre ces deux types de rémunération, les cotisations sociales sur les droits d'auteur étant beaucoup plus faibles que celles dues au titre des salaires : en effet, le code de la sécurité sociale prévoit que la contribution des diffuseurs au régime de sécurité sociale des auteurs s'élève à 1 % du montant des commissions ou 1 % de 30 % du chiffre d'affaires, pour les galeristes, et à 1 % de la rémunération versée à l'artiste, pour les collectivités publiques, les éditeurs, les entreprises et les associations.

Cette tendance à la « forfaitisation », dénoncée par la Société des réalisateurs de films, est tout à fait irrégulière. Comme l'a indiqué le Syndicat français des réalisateurs-CGT, cette pratique relève donc à la fois d'un « *détournement de cotisations sociales* » et d'un « *dévoiement du droit d'auteur* ».

Elle est pourtant extrêmement répandue : la Société civile des auteurs multimédia (SCAM) estime ainsi que, dans 70 % des cas, les producteurs effectuent un partage de l'enveloppe globale de rémunération à raison de 60 % de salaire et 40 % de droits d'auteur. Elle souligne même que beaucoup de producteurs sont convaincus du fait que ce partage résulte de dispositions réglementaires !

Une situation de confusion similaire a été évoquée par le Syndicat national des auteurs et des compositeurs à propos des auteurs de radio qui sont à la fois auteurs et salariés intermittents pour le travail de « fabrication » du programme dont ils sont chargés. Leur rémunération sous forme de salaire est bien souvent très faible et ne permet pas de prendre en compte l'ensemble du travail de création qui est loin de se limiter au seul enregistrement.

L'article L. 111-1 du code de la propriété intellectuelle pose pourtant pour principe l'indifférence du contrat de travail sur la propriété des droits d'auteur, « *l'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit* (n'emportant) *pas dérogation à la jouissance du droit* (d'auteur) ».

En outre, des artistes peuvent ainsi percevoir à la fois un salaire et des droits voisins, l'articulation entre chacun de ces types de revenus intervenant selon des modalités dont la fixation s'avère délicate, comme le montre le contentieux dont fait l'objet l'annexe III à la convention collective nationale de l'édition phonographique du 30 juin 2008, qui fera l'objet de plus longs développements dans la seconde partie de ce rapport.

En tout état de cause, il semble que les dérives observées dans les modes de rémunération des « salariés auteurs » concernent également celles des artistes-interprètes : selon la FFSCEGSA-CFTC, les droits voisins constituent une part de plus en plus importante des revenus des artistes du spectacle.

● *L'apport important de la solidarité interprofessionnelle*

Une vue d'ensemble embrassant le revenu global des salariés du spectacle ne saurait faire abstraction de l'apport important de la solidarité interpofessionnelle, c'est-à-dire des revenus d'assurance chômage, les allocations versées au titre des annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage pouvant être cumulées avec les revenus salariés, dans des conditions spécifiques qui les distinguent de celles applicable au régime général, notamment des règles de cumul applicables en cas d'activité réduite.

En 2011, d'après l'Unédic, le revenu global annuel médian s'est situé, pour l'ensemble des intermittents indemnisés, à environ 25 000 euros par an, avec un écart assez net entre le revenu annuel médian des techniciens (29 379 euros) et celui des artistes (21 859 euros). Le revenu global annuel moyen s'est établi à près de 28 000 euros pour l'ensemble des intermittents du spectacle indemnisés, avec, là encore, un net contraste entre le revenu global annuel des techniciens (31 000 euros) et celui des artistes (un peu plus de 24 000 euros).

Répartition annuelle des allocataires mandatés en 2011 en fonction du revenu global perçu au cours de l'année

Tranche de montant de revenu global *(en euros)*	**Annexe VIII**		**Annexe X**		**Ensemble**	
	%	***% cumulé***	**%**	***% cumulé***	**%**	***% cumulé***
< 3 000	0,7	*0,7*	0,9	*0,9*	0,8	*0,8*
3 000 < 6 000	1,6	*2,3*	2,1	*3,0*	1,8	*2,6*
6 000 < 9 000	2,3	*4,6*	3,1	*6,1*	2,7	*5,3*
9 000 < 12 000	3,4	*8,0*	4,3	*10,4*	3,8	*9,1*
12 000 < 15 000	4,1	*12,1*	6,6	*16,9*	5,3	*14,4*
15 000 < 18 000	5,6	*17,7*	12,1	*29,1*	8,7	*23,1*
18 000 < 21 000	7,0	*24,7*	16,4	*45,4*	11,4	*34,5*
21 000 < 24 000	8,1	*32,8*	14,4	*59,8*	11,0	*45,5*
24 000 < 27 000	9,4	*42,2*	10,7	*70,5*	10,0	*55,5*
27 000 < 30 000	9,7	*52,0*	7,9	*78,4*	8,8	*64,4*
30 000 < 33 000	9,3	*61,2*	6,0	*84,4*	7,7	*72,1*
33 000 < 36 000	8,0	*69,2*	4,5	*88,8*	6,3	*78,4*
36 000 < 39 000	6,9	*76,1*	3,1	*91,9*	5,1	*83,5*
39 000 < 42 000	5,5	*81,5*	2,1	*94,0*	3,9	*87,4*
42 000 < 45 000	4,0	*85,5*	1,4	*95,4*	2,8	*90,2*
45 000 < 50 000	4,9	*90,4*	1,4	*96,8*	3,3	*93,4*
50 000 < 60 000	5,4	*95,8*	1,4	*98,2*	3,5	*97,0*
60 000 < 70 000	2,1	*98,0*	0,6	*98,8*	1,4	*98,4*
70 000 ou plus	2,0	*100,0*	1,2	*100,0*	1,6	*100,0*
Total	**100,0**		**100,0**		**100,0**	

Champ : France entière + Monaco.

Sources : Pôle emploi – Fichier national des allocataires – Fichier des attestations d'employeur mensuelles, déclarations uniques simplifiées.

D'après les données de l'Unédic, le rapport entre salaires et allocations de chômage s'est légèrement amélioré. Les salaires représentaient environ 54 % du revenu global des allocataires des annexes VIII et X en 2005 ; ce pourcentage s'établit aujourd'hui à environ 57 %.

Composition du revenu global des intermittents du spectacle indemnisés au titre des annexes VIII et X

Année	**Régime**	**Revenu global** *(en euros)*				
		Montant moyen	**Montant médian**	**Part du salaire** *(en %)*	**Part des indemnités d'assurance chômage** *(en %)*	**Part des indemnités des fonds d'État** *(en %)*
2005	Ensemble	27 294	24 871	54,3	45,7	nd
2010	Annexe VIII	31 653	29 912	63,1	36,7	0,2
	Annexe X	24 710	22 357	49,0	50,6	0,4
	Ensemble	28 381	25 901	57,2	42,5	0,3
2011	Annexe VIII	31 074	29 379	63,0	36,9	0,1
	Annexe X	24 237	21 859	48,9	50,8	0,3
	Ensemble	27 867	25 309	57,2	42,6	0,2

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires, calculs Unédic.

Encore une fois, la situation est assez contrastée entre artistes et techniciens du spectacle : la part des indemnités d'assurance chômage dans le revenu global demeure majoritaire chez les artistes, alors que tel n'est pas le cas pour les techniciens pour lesquels c'est le salaire qui constitue la source de revenus la plus importante.

II.– UN EMPLOI ARTISTIQUE À CONFORTER ET À MIEUX PROTÉGER CONTRE LA PRÉCARITÉ

La résorption de la précarité des conditions d'emploi et d'exercice dans les métiers artistiques constitue, pour les partenaires sociaux comme pour la puissance publique, un enjeu essentiel. On ne peut que se réjouir de la contribution de l'emploi artistique à la richesse de notre économie et la vitalité de nos territoires, et louer son rôle majeur dans le renforcement du lien social ainsi que pour le rayonnement culturel de la France. Mais il convient aussi de s'interroger sur la soutenabilité d'un modèle qui, paradoxalement, donne une place centrale au projet créatif tout en imposant la précarité à ceux qui en sont la cheville ouvrière.

Au-delà de l'expression des talents et des vocations, on trouve des travailleurs qui, en tant que tels, ont droit à des conditions d'emploi satisfaisantes en termes de rémunération, de gestion de carrière, de formation professionnelle ou encore de protection sociale. Le secteur de la création a, trop longtemps, ignoré ces considérations. Il n'en est plus de même désormais. Les partenaires sociaux et l'État ont su prendre des initiatives afin de « normaliser » les pratiques et les inscrire dans un corpus de règles protectrices des professionnels des métiers artistiques. Ils ont, pour ce faire, consenti des efforts soutenus de structuration sociale. Cette démarche a porté ses fruits mais doit être poursuivie afin de parvenir à un développement équilibré de l'emploi artistique.

A. DES EFFORTS SOUTENUS DE STRUCTURATION SOCIALE

Le secteur des métiers artistiques se caractérise, selon M. Pierre-Michel Menger, par une « *atomisation* » du marché du travail. Le nombre important d'employeurs et de structures de diffusion, leur taille souvent réduite, la prégnance de modes d'activité discontinus et irréguliers, le caractère très répandu du salariat multi-employeurs et l'autonomie, voire le relatif individualisme des professionnels des métiers artistiques sont autant d'éléments qui auraient pu conduire à une absence totale de structuration sociale du secteur.

Or, les partenaires sociaux du secteur du spectacle ont su faire la preuve d'un remarquable esprit de responsabilité en engageant, avec le soutien vigilant de l'État, une opération d'ampleur visant à couvrir l'ensemble du secteur par des conventions collectives. On peut espérer que cette démarche arrive bientôt à son terme, en dépit de points de blocage qui nécessitent d'être dépassés.

Ces avancées se sont accompagnées d'efforts tout aussi soutenus pour pallier les conséquences de l'irrégularité des conditions d'emploi et d'exercice des professionnels des métiers artistiques, tant salariés qu'indépendants, sur leurs droits sociaux. Ont ainsi été créés des dispositifs originaux de protection sociale de ces professionnels, de prévoyance, de formation professionnelle ou encore d'assurance chômage.

Enfin, des démarches de professionnalisation concernant tant les employeurs que les salariés ont été menées, ce qui a également fortement contribué à la structuration sociale du secteur.

1. La volonté des partenaires sociaux de parvenir à une couverture conventionnelle

Il y a peu, le secteur du spectacle faisait encore l'objet d'une couverture conventionnelle déficiente, caractérisée par un grand nombre de textes (20 conventions et 47 accords professionnels en vigueur en 2005) sans que, sur le fond, les questions relevant des conventions collectives y soient toujours traitées, comme les salaires, la nomenclature des emplois, le temps de travail, la prévoyance, ou encore la formation professionnelle. L'enchevêtrement des accords conduisait, en outre, à des empiétements et des incohérences, alors même que la couverture du secteur du spectacle n'était pas exhaustive. La situation des salariés ne pouvait qu'en pâtir.

En 2005, l'État, sous l'impulsion des ministres chargés de la culture et du travail, a donc décidé de lancer une « opération spectacle » destinée à rationaliser le paysage conventionnel de ce secteur tout en enrichissant, sur le fond, le contenu des accords afin d'améliorer les conditions d'emploi des salariés. Cette opération s'est traduite par la mise en place de huit commissions mixtes paritaires, présidées par un représentant de l'État, chargées de négocier dans huit secteurs : le spectacle vivant privé, le spectacle vivant subventionné, l'édition phonographique, le personnel non permanent des radios, la production cinématographique, la production audiovisuelle, la télédiffusion et les prestataires techniques. Comme l'indique le plus récent bilan de cette opération, dressé en mai 2012 [(1)], « *à partir de septembre 2005, les partenaires sociaux des secteurs du spectacle ont engagé un processus de négociation avec un rythme de réunions souvent très soutenu. Depuis 2005, ce sont quelque 477 réunions de commissions mixtes paritaires (CMP) et de groupes de travail qui ont été organisées* ».

Les négociations ont porté prioritairement sur certains thèmes, dont, en particulier, les conditions de recours au contrat à durée déterminée d'usage. L'exécutif a, en la matière, fait preuve d'un vrai volontarisme, puisqu'il menacé de retirer le spectacle de la liste, établie par voie réglementaire, des secteurs où il est d'usage constant de ne pas recourir au contrat à durée indéterminée, à défaut d'accords encadrant davantage les fonctions concernées.

Ces négociations ont, aujourd'hui, quasiment abouti. Tous les secteurs intéressés par « l'opération spectacle » sont parvenus à conclure des conventions collectives. L'adhésion qu'elles suscitent au sein des professionnels des divers secteurs est, en revanche, variable. Si la situation semble désormais très nettement

---

(1) Ministère du travail, de l'emploi et de la santé, Bilans et rapports – La négociation collective en 2011, *mai 2012.*

améliorée dans le spectacle vivant et pour les prestataires techniques, elle est plus instable dans le spectacle enregistré.

a) De très nets progrès dans le spectacle vivant

● *Une couverture conventionnelle régie par des principes généraux*

Ces principes reposent sur un accord interbranche du spectacle vivant portant définition commune des champs d'application des conventions collectives des secteurs privé et public, en date du 22 mars 2005 et étendu par arrêté du 5 juin 2007.

Il prévoit que les conventions collectives des secteurs privé et public du spectacle vivant règlent les rapports et les conditions de travail et de salaire entre, d'une part, le personnel artistique, administratif et d'accueil et, d'autre part, les entrepreneurs de spectacles vivants des secteurs privé et public titulaires de la licence d'entrepreneur de spectacles.

Ces entrepreneurs doivent se livrer, en tout ou partie, à des activités :

– d'exploitant de lieux de spectacles vivants aménagés pour les représentations publiques ;

– de producteur de spectacles vivants ou d'entrepreneurs de tournées ;

– ou de diffuseur de spectacles vivants.

On entend par spectacle vivant la représentation d'une œuvre de l'esprit présentée par un artiste au moins, en présence d'un public.

L'accord interbranche définit le secteur public du spectacle vivant : celui-ci couvre les structures de droit privé (quel que soit leur statut) ou de droit public qui répondent à l'un ou plusieurs des critères suivants :

– leur direction est nommée par la puissance publique (État ou collectivités territoriales) ;

– l'un au moins de leurs organes de décision comporte en son sein un représentant de la puissance publique ;

– elles bénéficient d'un label décerné par l'État (compagnies dramatiques conventionnées, compagnies chorégraphiques conventionnées, scènes de musiques actuelles conventionnées et, en général, toutes structures conventionnées ou missionnées) ;

– elles sont subventionnées directement par l'État ou les collectivités territoriales dans le cadre de conventions pluriannuelles de financement ou de conventions d'aide au projet.

Le secteur privé du spectacle vivant couvre, pour sa part, les entreprises ou associations de droit privé, indépendantes de la puissance publique (État ou collectivités territoriales). Ces structures peuvent bénéficier de conventions

pluriannuelles de financement conclues avec l'État ou des collectivités territoriales, dès lors qu'elles restent globalement indépendantes de la puissance publique dans leur fonctionnement, que ce soit sur le plan économique ou dans leurs orientations artistiques, pédagogiques, sociales, territoriales ou culturelles.

Cet accord interbranche a en outre posé le principe d'une harmonisation du champ conventionnel du secteur privé du spectacle vivant, régi par trois conventions collectives auxquelles devrait bientôt se substituer la convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant, signée le 3 février 2012, et qui devrait être rapidement étendue (l'avis relatif à son extension a été publié au *Journal officiel* du 24 avril 2012).

Sont exclus du champ des règles de l'accord :

– les théâtres nationaux (Comédie française, Odéon, Chaillot, La Colline et Théâtre national de Strasbourg) ;

– les établissements en régie directe ;

– les structures de droit privé, sans but lucratif, qui développent à titre principal des activités d'intérêt social dans les domaines culturel, éducatif, de loisir et de plein air ;

– les parcs de loisirs ;

– les casinos.

● *La volonté de maîtriser l'emploi intermittent*

Les partenaires sociaux du secteur du spectacle vivant se sont engagés dans une démarche d'encadrement du recours à l'emploi intermittent en signant l'accord du 24 juin 2008 relatif à la politique contractuelle dans le spectacle vivant public et privé, étendu, qui règle les conditions de recours aux divers types de contrats de travail et s'impose aux entreprises de spectacle vivant des secteurs privé et public.

Le constat tiré par les partenaires sociaux dans le préambule de cet accord est éclairant : se félicitant du « *formidable développement du spectacle vivant en France depuis les années 1980* », ils observent une « *explosion de l'offre artistique* » qui s'est traduite par un « *développement non maîtrisé du nombre d'entreprises* », tandis que la politique culturelle a privilégié un *« foisonnement artistique, parfois " anarchique ", n'associant pas le développement de la création à la pérennisation de l'emploi culturel, au détriment de l'emploi permanent* ».

Le diagnostic tiré par les partenaires sociaux est sans équivoque : « *Ce développement a donc entraîné la multiplication des entreprises de spectacles constituées à 98 % d'entreprises de moins de dix salariés. Bon nombre d'entre elles n'ont pu, malheureusement, se structurer et pérenniser au moins un emploi permanent en leur sein. L'ensemble des entreprises a, de ce fait, été conduit à recourir de manière systématique au CDD dit d'usage, précarisant par là même*

aussi bien les emplois artistiques que les emplois techniques ou administratifs. Cette politique s'est, de fait, appuyée sur l'assurance chômage comme forme de pérennisation de l'emploi et du maintien dans la profession. ***Conscients des dangers que fait courir un tel développement aux acteurs du secteur, salariés mais également employeurs, les partenaires sociaux souhaitent à présent mieux définir et encadrer les conditions d'emploi et de travail dans le spectacle vivant***. »

C'est donc animés par cet esprit de responsabilité qu'ils ont souhaité établir des règles à la fois contraignantes et adaptées pour réguler le recours à l'emploi intermittent, selon les principes suivants :

– la part la plus importante possible du volume d'emploi doit être affectée à des emplois permanents. Le contrat à durée indéterminée doit être le contrat de référence, mais les particularismes de la branche du spectacle vivant peuvent justifier le recours à d'autres formes de contrat incluant le contrat à durée déterminée d'usage. L'ensemble de ces contrats peut coexister au sein d'une même entreprise, parfois pour des fonctions identiques ;

– le recours au contrat à durée indéterminée intermittent (CDII) est réservé à certains emplois qui figurent dans les annexes A et B de l'accord, comme ceux d'opérateur projectionniste, de gardien, de caissier ou d'hôte d'accueil ;

– les entreprises peuvent employer sous contrat à durée déterminée d'usage (CDDU) les salariés pour les fonctions artistiques, administratives et techniques liées à la création, la production, l'exploitation et la diffusion d'un spectacle vivant, sous réserve qu'elles figurent dans l'annexe C de l'accord, qui peut être modifiée par accord collectif spécifique à chaque branche du spectacle vivant ;

– l'employeur doit proposer un contrat à durée indéterminée à temps complet dans deux cas : lorsqu'un même salarié, employé régulièrement sous contrat à durée déterminée d'usage sur le même emploi, a effectué, auprès d'une même entreprise, sur deux années consécutives, un volume moyen annuel de travail supérieur ou égal à 75 % de la durée annuelle de travail (en référence au nombre d'heures équivalent temps plein défini dans la convention collective) ; lorsque sur un même poste, la succession de contrats à durée déterminée d'usage pour le même objet, contractés par différents salariés, a pour effet d'atteindre, sur vingt-quatre mois, l'équivalent de 100 % d'un poste équivalent à temps complet ;

– un contrat à durée indéterminée à temps complet doit être proposé à tout collaborateur employé régulièrement sous contrat à durée indéterminée intermittent ayant effectué, auprès d'une même entreprise, un volume moyen annuel de travail supérieur ou égal à 85 % de la durée légale annuelle du travail, constaté sur trois périodes annuelles de référence du contrat à durée indéterminée intermittent consécutives.

● *Une couverture conventionnelle désormais complète du secteur du spectacle vivant*

*** Le secteur public du spectacle vivant**

Il est régi par la convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984, étendue par arrêté du 4 janvier 1994 et mise à jour par divers avenants. Plusieurs de ses dispositions sont destinées à tenir compte des particularités de l'emploi dans le spectacle vivant. Elle prévoit, pour chaque catégorie d'emploi, un salaire brut minimum, déterminé dans le cadre de la négociation annuelle obligatoire, et dont le montant mensuel décroît lorsque la durée des contrats augmente. La négociation salariale de 2012 semble s'être révélée délicate. Un accord a néanmoins été finalement conclu, le 3 décembre 2012, pour être applicable à compter du 1er décembre de la même année.

Les considérations relatives à l'emploi dans certaines structures du secteur public du spectacle vivant ont fait l'objet de dispositions spécifiques.

Par accord du 5 novembre 2003, la masse salariale que chaque centre dramatique national (1) doit consacrer aux artistes-interprètes employés à des activités de plateau, à l'exclusion du directeur, doit ainsi représenter au minimum 40 % du budget artistique, diminué de certains frais. En outre, lorsqu'un centre dramatique national emploie directement des artistes-interprètes pour une durée égale ou supérieure à 20 000 heures annuelles en moyenne sur trois ans, il doit employer au moins cinq artistes-interprètes sous contrat à durée indéterminée.

Le nombre d'heures annuel des artistes-interprètes directement employés par le centre dans ses activités de plateau doit atteindre au moins 25 % du nombre d'heures travaillées par les personnels administratifs et techniques en moyenne annuelle sur trois ans. Enfin, le montant total des mois de salaire versés par chaque centre aux artistes-interprètes (à l'exclusion du directeur) employés à des activités de plateau doit être au minimum équivalent à 100 mois de salaire, en moyenne sur trois ans.

*** Le secteur privé du spectacle vivant**

Pour l'instant, il est encore régi par plusieurs conventions collectives mais la démarche d'unification du paysage conventionnel a abouti à la signature, le 3 février 2012, de la convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant qui devrait très bientôt être étendue. Elle a vocation à devenir l'unique convention collective applicable : une fois étendue, elle se substituera en effet aux trois conventions suivantes qui, pour l'heure, continuent de s'imposer aux employeurs du secteur :

---

(1) Les centres dramatiques nationaux sont des structures régies par le décret n° 72-904 du 2 octobre 1972 relatif aux contrats de décentralisation dramatique ainsi que par l'arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique. Chargés d'une mission de création théâtrale dramatique d'intérêt public, ils doivent être dirigés par des artistes « directement concernés par la scène *» qui s'accordent, avec le ministre chargé de la culture, sur un projet artistique.*

– la convention collective nationale des théâtres privés du 25 novembre 1977, étendue par arrêté du 3 août 1993 ;

– la convention collective nationale régissant les rapports entre les entrepreneurs de spectacles et les artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques, marionnettistes, de variétés et musiciens en tournées du 7 février 2003, étendue par arrêté du 20 octobre 2004 ;

– la convention collective nationale de la branche chanson, variétés, jazz, musiques actuelles du 30 avril 2003 (non étendue).

On peut souligner que la future convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant a été signée par tous les partenaires sociaux, de même que ses six annexes [(1)].

● *Une couverture étendue au-delà du seul champ professionnel*

En application de l'article L. 7121-7-1 du code du travail, créé par l'article 8 de la loi n° 2011-525 du 17 mai 2011 de simplification et d'amélioration de la qualité du droit, les employeurs relevant du champ d'application du guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO) « *doivent, en l'absence de dispositions conventionnelles spécifiques aux artistes et techniciens du spectacle au titre de leur activité principale, lorsqu'ils emploient un artiste ou un technicien du spectacle, les faire bénéficier des dispositions d'une convention collective des activités du spectacle et s'y référer dans le formulaire de déclaration d'emploi* ».

En pratique, comme l'a souligné auprès de la mission d'information commune M. Jacques Peskine, président de la Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC), très peu de conventions collectives hors activités du spectacle comportent de dispositions spécifiques aux artistes et techniciens du spectacle. Les employeurs occasionnels (notamment les hôtels, cafés et restaurants) doivent donc appliquer l'une des conventions collectives applicables aux activités du spectacle, selon qu'ils entrent dans le champ du secteur public ou privé du spectacle vivant.

Le paysage conventionnel du spectacle vivant a donc très nettement progressé : grâce à l'engagement des partenaires sociaux, il est désormais complet et rationalisé et, grâce au législateur, la couverture conventionnelle des artistes et techniciens du spectacle devrait être garantie. Le secteur a ainsi accompli de notables avancées. Le même constat peut être dressé concernant le secteur des prestataires techniques de l'événementiel.

---

(1) Annexe I : exploitants de lieux, producteurs ou diffuseurs de spectacles, dramatiques, lyriques, chorégraphiques et de musique classique ; annexe II : exploitants de lieux, producteurs ou diffuseurs de spectacles de chanson, variétés, jazz, musiques actuelles ; annexe III : exploitants de lieux, producteurs ou diffuseurs de spectacles de cabarets ; annexe IV : producteurs ou diffuseurs de spectacles en tournée ; annexe V : producteurs ou diffuseurs de spectacles de cirque ; annexe VI : producteurs, diffuseurs, organisateurs occasionnels (y compris les particuliers) de spectacles de bals avec ou sans orchestre.

b) Des avancées similaires dans le domaine de la prestation technique

La convention collective nationale des entreprises techniques au service de la création et de l'événement du 21 février 2008 a été étendue le 21 octobre 2008. Elle concerne des entreprises se situant à la frontière du spectacle vivant et du spectacle enregistré, à savoir les prestataires techniques concourant à la réalisation de spectacles ou de certains produits audiovisuels et cinématographiques.

Comme dans le spectacle vivant, les partenaires sociaux se sont attachés à définir strictement les conditions de recours à l'emploi intermittent, comme souligné dans le préambule de la convention qui précise les objectifs poursuivis : « *conserver la coexistence de personnels permanents et intermittents dans des proportions adaptées à chaque situation ; réguler l'emploi intermittent dans la branche et réaffirmer la place de l'emploi permanent ; clarifier les conditions et situations légitimes de recours au CDD d'usage ; ne pas créer de distorsion de concurrence entre employeurs du secteur* ».

La convention collective contient ainsi des dispositions précises en matière de recours au contrat à durée déterminée d'usage (CDDU), qui diffèrent, pour ce qui concerne leur éventuelle transformation en contrats à durée indéterminée, de celles prévues par l'accord interbranche de 2008 régissant le secteur du spectacle vivant.

Le contrat à durée indéterminée doit ainsi être le contrat de référence mais il peut être recouru au contrat à durée déterminée d'usage, sauf dans certains cas explicitement énumérés : pourvoir à des emplois sans lien avec la conception, pourvoir durablement à des emplois permanents ou remplacer un salarié en grève lors d'un conflit du travail. Sont exclues du recours au CDDU certaines activités énumérées par la convention, comme celles liées aux fonctions administratives. Le recours au CDDU suppose également que l'activité principale de l'entreprise relève des secteurs de l'audiovisuel, des spectacles et de l'action culturelle et que l'entreprise soit titulaire d'une certification professionnelle spécifique l'autorisant à conclure de tels contrats.

Tout salarié employé régulièrement sous contrat à durée déterminée d'usage dans la filière « spectacle vivant et événement » et dans la filière audiovisuelle, qui a effectué auprès d'une même entreprise un volume moyen annuel de 152 jours de travail et 1 216 heures, constaté sur une période de référence de deux années consécutives, doit se voir proposer un contrat à durée indéterminée.

Lorsque la durée cumulée des contrats à durée déterminée d'usage d'un salarié avec le même employeur, pendant une durée minimale de trois ans, dépasse 70 % de cette durée, l'employeur qui entend ne pas proposer au salarié un nouveau contrat doit l'en informer un mois au moins avant la date de fin du dernier contrat et lui verser une indemnité minimale, par année de collaboration continue, égale à 20 % du salaire mensuel moyen perçu par le salarié au cours de

la période d'emploi. S'il n'a pas respecté le délai d'information, l'employeur doit verser au salarié une indemnité d'un montant égal à un mois de salaire aux conditions du dernier contrat.

Bien évidemment, la convention collective ne se limite pas à traiter de la seule question des modalités de recours à l'emploi intermittent. Comme ses homologues du secteur du spectacle vivant, elle définit les règles du dialogue social, du financement du paritarisme, des congés ou encore de la durée du travail. Elle définit également une classification des emplois de la branche et des rémunérations mensuelles minimales, le dernier accord en la matière datant du 11 avril 2012.

Le secteur de la prestation technique est donc, comme celui du spectacle vivant, désormais couvert par une convention collective complète et cohérente. La situation semble, de ce point de vue, moins stabilisée dans le secteur du spectacle enregistré.

c) Une couverture conventionnelle fragmentée dans l'audiovisuel

Le secteur de l'audiovisuel couvre plusieurs domaines : la production audiovisuelle, elle-même scindée en deux sous-ensembles public et privé ; la télédiffusion ; la radiodiffusion. L'état d'avancement de la négociation conventionnelle dans chacun de ces domaines est variable. Contrairement au spectacle vivant, l'ensemble du secteur audiovisuel n'est pas régi par un accord interbranche qui réglerait, pour toutes ses entreprises, les conditions de recours au contrat à durée déterminée d'usage. Celles-ci sont encadrées par les dispositions spécifiques de divers accords et conventions qui s'appliquent au secteur.

La situation en la matière est même, selon la Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle-CGT (FNSAC-CGT), celle d'une déstructuration conventionnelle, la branche de l'audiovisuel étant passée d'une convention collective couvrant l'ensemble de l'audiovisuel public à des négociations portant sur des accords d'entreprises, tandis que, dans l'audiovisuel privé, la négociation en vue d'une convention collective unique peine à aboutir.

● *Un encadrement du recours au travail intermittent dans la télédiffusion et la radiodiffusion*

Le recours au contrat à durée déterminée d'usage (CDDU) dans la télédiffusion et la radiodiffusion a été encadré par deux accords de 2006 et 2007.

*** La télédiffusion**

L'accord national professionnel du 22 décembre 2006 de la branche de la télédiffusion relatif aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage, étendu par arrêté du 5 juin 2007, règle les rapports entre les employeurs et les salariés employés sous CDDU, à l'exception des salariés relevant de la

convention collective nationale des journalistes ou de la convention collective des artistes-interprètes employés pour des émissions de télévision. Il concerne les télévisions privées, les télévisions de service public, les télévisions locales et les chaînes thématiques.

Il prévoit qu'il ne peut être recouru au contrat à durée déterminée d'usage que lorsque pèsent sur les activités de conception, production et fabrication de services et programmes audiovisuels « *des incertitudes quant à leur pérennité ou lorsqu'elles ont un caractère exceptionnel ou événementiel ou lorsqu'elles requièrent des compétences techniques ou artistiques spécifiques* ». La durée de collaboration est alors liée en tout ou partie à la durée du programme ou de la production, objet du contrat. Tout contrat conclu en méconnaissance de ces règles est réputé à durée indéterminée. La liste des fonctions pour lesquelles il peut être recouru au CDDU figure en annexe de l'accord.

Des dispositions particulières sont prévues pour la fin de contrat en cas de collaboration de longue durée, lorsque la durée cumulée des CDDU d'un salarié avec le même employeur, quel que soit le nombre de contrats, pendant une durée minimale de deux ans, dépasse 100 jours ou 800 heures en moyenne par an. Lorsque cette condition est remplie, l'employeur qui entend ne pas proposer un nouveau contrat doit verser au salarié une indemnité de rupture, calculée sur la base d'un pourcentage du salaire mensuel moyen perçu par le salarié au cours des douze derniers mois, de la manière suivante :

– de la 2e à la 5e année : 20 % d'un mois par année ;

– de la 6e à la 10e année : 25 % d'un mois par année ;

– de la 11e à la 15e année : 30 % d'un mois par année ;

– au-delà de la 15e année : 35 % d'un mois par année.

Si l'employeur n'a pas respecté le délai d'information du salarié ou s'il ne lui a pas proposé un contrat dans une période de trois mois, le salarié perçoit, outre l'indemnité de rupture, une indemnité d'un montant égal à un mois de salaire.

Enfin, le salarié ayant travaillé avec le même employeur pendant au moins 100 jours par an en moyenne, pendant un minimum de cinq années, peut bénéficier, à sa demande, d'une indemnité correspondant à quatre jours de formation professionnelle par année de collaboration avec le même employeur, soit un minimum de 20 jours pour cinq ans de collaboration. L'indemnité de formation est calculée sur la base du montant des salaires perçus durant les douze derniers mois, divisé par le nombre de jours calendaires travaillés au cours des douze derniers mois.

*** La radiodiffusion**

L'accord collectif national du 29 novembre 2007 relatif aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage, étendu, couvre les salariés employés dans le secteur de la radiodiffusion. Les fonctions pour lesquelles un

salarié peut être engagé sous CCDU sont répertoriées aux annexes I et II de l'accord. Ce dernier comprend en outre des dispositions similaires à celles prévues pour la télédiffusion en matière de fin de contrat en cas de collaboration de longue durée.

Votre rapporteur a pu constater que ces deux accords faisaient l'objet d'appréciations réservées de la part de certaines organisations syndicales, notamment la Fédération CGT du spectacle et SUD Radio France qui estiment qu'ils ne respectent pas la jurisprudence la plus récente de la Cour de cassation en la matière [(1)].

● *Des avancées dans le secteur de la radiodiffusion privée*

La convention collective nationale de la radiodiffusion du 11 avril 1996, étendue par arrêté du 22 octobre 1996 et qui a fait l'objet de divers avenants, englobe l'ensemble des services de radiodiffusion, à l'exception des sociétés relevant du secteur public de la communication audiovisuelle et des sociétés RMC, Europe 1 et RTL. Elle définit différents types de services de radio en se référant à la classification des catégories de radios privées établie par le Conseil supérieur de l'audiovisuel et établit un classement des diverses fonctions des salariés. Ne comprenant pas de dispositions relatives au temps de travail ou au contrat de travail, elle est, de ce point de vue, en retrait par rapport aux conventions collectives régissant le spectacle vivant. Des négociations salariales sont conclues dans le secteur chaque année.

● *Des négociations partiellement couronnées de succès dans le domaine de la production audiovisuelle privée*

Le secteur de la production audiovisuelle privée n'est pas régi par une convention collective unique qui s'appliquerait à l'ensemble de ses entreprises. Si la volonté est sans doute, à terme, de parvenir à un seul texte applicable, force est de constater que les démarches en ce sens n'ont pour l'instant pas abouti, telle la négociation initiée par le Syndicat des télévisions privées qui regroupe TF1, M6 et Canal +, et l'Association des chaînes du câble et du satellite. Celle-ci semble en effet buter sur des divergences profondes entre organisations d'employeurs et de salariés concernant les modalités de recours à l'emploi intermittent.

On compte donc, à ce jour, trois conventions collectives nationales régissant des sous-ensembles de la production audiovisuelle privée, ainsi que de nombreux accords d'entreprise.

---

(1) Dans deux arrêts du 23 janvier 2008, la chambre sociale de la Cour de cassation a opéré un revirement de jurisprudence en exigeant désormais que le recours à des contrats à durée déterminée d'usage successifs soit justifié par des raisons objectives, c'est-à-dire l'existence d'éléments concrets et précis établissant le caractère par nature temporaire de l'emploi. En pratique, il ne suffit plus que l'emploi occupé relève de ceux pour lesquels il est d'usage constant de ne pas recourir à des contrats à durée indéterminée (23 janvier 2008, Calori c/Sté Sam monégasque des ondes*, n° 06-43 040 ; 23 janvier 2008,* CFAI de AFPM et a. c/ Lopez*, n° 06-44 197).*

*** Les chaînes thématiques**

La convention collective nationale des chaînes thématiques du 23 juillet 2004, étendue par arrêté du 4 juillet 2005, comprend des dispositions « classiques » relatives aux conditions de travail. Elle précise également, dans son annexe II, les conditions de recours au contrat à durée déterminée d'usage et notamment les activités et fonctions qui y ouvrent droit. Ces fonctions appartiennent à la liste 1 B de l'accord interbranche sur le recours au contrat à durée déterminée d'usage dans le spectacle du 2 octobre 1998 (dit « accord Michel »), modifiée par le protocole d'accord du 26 juin 2003 relatif à l'application du régime d'assurance chômage aux professionnels intermittents du cinéma, de l'audiovisuel, de la diffusion et du spectacle.

*** Les chaînes généralistes**

La convention de la production audiovisuelle du 13 décembre 2006, étendue, concerne pour sa part les chaînes de télévision généralistes et ne couvre, pour ce qui concerne leurs salariés, que les techniciens. Les artistes-interprètes et musiciens sont régis par d'autres dispositions conventionnelles.

Le recours au CDDU dans le champ couvert par cette convention n'est possible que pour un objet déterminé dont le caractère temporaire doit être incontestable et dont le terme est soit connu par sa date, soit déterminé par l'intervention d'un événement certain. Outre les artistes-interprètes et les artistes musiciens, seuls les emplois des catégories B et C déterminés par la convention, qui se rapportent directement à la conception, la fabrication et au contenu même des programmes, peuvent faire l'objet d'un contrat à durée déterminée d'usage. En sont donc exclus les emplois de la catégorie A relevant des filières « administration » et « commercial et édition ». La convention prévoit un dispositif applicable aux collaborations de longue durée similaire à celui qui existe dans la prestation technique événementielle.

En dépit du progrès qu'elle constitue, cette convention collective ne permet pas de régler tous les sujets qui devraient théoriquement être de son ressort. En particulier, elle ne contient pas de disposition relative aux réalisateurs : son article IV-1 dispose certes que « *l'emploi de réalisateur (HN), dans la filière M de la catégorie B, fait l'objet d'une annexe particulière à la présente convention collective* », mais aucune annexe n'a été conclue en ce sens à ce jour. Cette carence place évidemment les réalisateurs de l'audiovisuel dans une situation particulièrement difficile puisqu'ils ne bénéficient, de ce fait, d'aucun salaire minimum conventionnel. Elle a d'ailleurs été vivement déplorée auprès de la mission par le Syndicat français des réalisateurs CGT, lequel s'est inquiété de cette situation de « *vide conventionnel* » dans un secteur qui est pourtant le premier employeur de ces professionnels.

*** Le cas particulier des artistes-interprètes**

Enfin, la convention collective nationale des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision du 30 décembre 1992, étendue, prévoit les conditions d'engagement et de rémunération des artistes-interprètes par les chaînes de télévision. Elle ne précise pas la nature du contrat de travail auquel il est recouru, mais son articulation avec la convention collective nationale de la production audiovisuelle du 13 décembre 2006 permet de conclure qu'il s'agit du contrat à durée déterminée d'usage.

● *Une situation très instable dans le domaine de la production audiovisuelle publique*

Le secteur de la production audiovisuelle publique a, pendant longtemps, été régi par la convention collective de la communication et de la production audiovisuelles du 31 mars 1984. Celle-ci a été « mise en cause », au sens de l'article L. 2261-14 du code du travail, en raison de la création de la nouvelle entreprise unique France Télévisions, issue du regroupement de cinq sociétés précédemment couvertes par cette convention collective, ainsi que par l'avenant à la convention collective nationale de travail des journalistes du 1er novembre 1976, refondue le 27 octobre 1987, et divers accords spécifiques.

*** La situation à France Télévisions**

En application du code du travail, la convention collective de 1984 devait continuer de produire ses effets jusqu'à l'entrée en vigueur d'une nouvelle convention qui devait lui être substituée ou, à défaut, pendant une durée de quinze mois. Or, ainsi que l'a expliqué M. Rémy Pfimlin, président de France Télévisions, à la mission d'information commune, l'entreprise unique a été instaurée en 2010 sans que sa trajectoire ait été parfaitement préparée, notamment en matière d'accords sociaux. Il en a résulté des difficultés indéniables, le rassemblement des chaînes dans une même entreprise et l'unification des statuts des personnels constituant une tâche que M. Rémy Pfimlin a qualifiée de « *considérable* ».

Le processus de fusion et la disparition de l'Association des employeurs du service public de l'audiovisuel (AESPA), signataire de la convention de 1984, ont finalement conduit à ce que chaque société mène des négociations pour, chacune, parvenir à un accord la régissant. Un accord a ainsi été conclu, à France Télévisions, pour couvrir les journalistes ; des accords très partiels y ont été signés pour les personnels techniques et administratifs, mais sans parvenir à un accord global sur un nouveau texte les régissant. Sur ce point, la Fédération Force ouvrière du spectacle a d'ailleurs déploré que les négociations n'abordent pas la situation des métiers artistiques et notamment celle des réalisateurs, artistes, présentateurs, animateurs, producteurs artistiques ou directeurs de la photographie, embauchés sous contrat à durée déterminée d'usage et, de ce fait, exclus des discussions.

Le délai imparti à la négociation a expiré le 8 octobre 2012, sans que les parties aient pu aboutir. Il est fait application de l'article L. 2261-14 du code du travail : les salariés devraient donc conserver les avantages individuels qu'ils avaient acquis sous l'empire de la convention de 1984. La direction de France Télévisions a fait valoir auprès de la mission d'information qu'en dépit de cette situation, la porte n'était « *pas fermée au dialogue social* ». La solution dégagée a été exposée dans un communiqué en date du 16 novembre 2012, par lequel elle a fait savoir qu'« *à défaut de signature avec les organisations syndicales, la direction* (avait) *décidé d'appliquer unilatéralement l'essentiel des avancées négociées depuis des mois avec les partenaires sociaux qui seront soumises prochainement à l'avis du CCE* ».

La situation conventionnelle à France Télévisions est donc, pour l'instant, assez compliquée. La convention collective de 1984 n'y est plus applicable mais continue de produire des effets, puisque les avantages individuels en résultant pour les salariés qu'elle régissait sont intégrés à leurs contrats de travail. Tous les accords collectifs n'ont pas disparu. Des accords spécifiques à France Télévisions demeurent, tel celui de France Télévisions SA qui peut s'appliquer à l'ensemble des salariés. Certaines mesures sur lesquelles un accord partiel avait été trouvé lors des négociations font aujourd'hui l'objet d'une application unilatérale. Par ailleurs, l'accord national professionnel du 22 décembre 2006 de la branche de la télédiffusion relatif aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage s'applique aux personnels intermittents du spectacle embauchés par France Télévisions.

*** La situation à Radio France**

La situation à Radio France semble également délicate. Les négociations n'y ont pas, non plus, abouti pour l'instant. Ainsi que l'a exposé M. Jean-Luc Hees, son président, à la mission d'information, suite à la mise en cause de la convention collective de la production et de la communication audiovisuelles de 1984, deux négociations ont été engagées à Radio France, l'une pour les journalistes, l'autre pour le personnel technique et administratif.

Un accord relatif aux journalistes a ainsi été signé par le Syndicat national des journalistes et Force ouvrière, mais a été contesté par les autres organisations syndicales. Il a donc été décidé d'appliquer des mesures unilatérales en se fondant sur celles qui figuraient dans l'accord. Pour le personnel technique et administratif, les négociations ont en outre été interrompues en raison des élections professionnelles. Un accord antérieur régissant ces personnels est donc prorogé. Les négociations seront reprises après les élections professionnelles.

d) Des résultats contestés dans l'édition phonographique

La convention collective nationale de l'édition phonographique du 30 juin 2008 a été étendue par arrêté du 20 mars 2009. Elle comprend des dispositions relatives au recours au contrat à durée déterminée d'usage en posant le principe

d'une embauche des artistes sous de tels contrats et dresse, en son annexe II, la liste d'emplois de techniciens pour lesquels il peut y être recouru. Les emplois sont répartis en huit filières : son, image/graphisme, réalisation, régie, production/post-production, maquillage/coiffure, lumière et décoration/machiniste.

Elle comprend également diverses annexes dont l'une, l'annexe n° III portant dispositions particulières applicables aux artistes-interprètes, donne lieu à des appréciations divergentes de la part des organisations syndicales de salariés. Elle traite de divers sujets : durée du travail, captation des spectacles, indemnisation et rémunération des déplacements, ou encore rémunération forfaitaire à la minute des interprétations enregistrées. Ces dispositions n'ont pas été contestées auprès de la mission d'information.

Il en a été autrement de celles régissant la rémunération complémentaire des autorisations d'exploiter. L'annexe III prévoit en effet que les artistes-interprètes perçoivent un salaire de base rémunérant, outre la prestation de travail liée à l'enregistrement, l'autorisation de fixer leur prestation ainsi que l'autorisation d'exploiter, directement ou indirectement, la fixation de cette prestation. Elle prévoit par ailleurs que les artistes-interprètes perçoivent une rémunération complémentaire pour l'exploitation de leur enregistrement (forfaitaire ou, en cas de gestion collective des droits, proportionnelle) selon un barème spécifique déterminé par la convention.

Cette disposition est vivement contestée par le Syndicat national des musiciens Force ouvrière qui a engagé une action en nullité de la convention auprès du tribunal de grande instance de Paris. Il considère en effet que la convention collective de l'édition phonographique n'a pas vocation à traiter de questions relatives aux droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes, qui devraient exclusivement relever d'une négociation de gré à gré ou d'une gestion collective par les sociétés de perception et de répartition des droits. Il estime en outre que la convention collective prévoit une cession automatique et forcée des droits des artistes-interprètes aux producteurs de phonogrammes. Pour sa part, la Fédération CGT du spectacle soutient la position inverse.

Par ailleurs, la Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse (SPEDIDAM) estime que l'annexe III méconnaît les missions et les droits des sociétés de gestion collective des droits des artistes-interprètes. Elle a donc demandé au Conseil d'État d'annuler pour excès de pouvoir l'arrêté du 20 mars 2009 portant extension de cette annexe. Le Conseil d'État a sursis à statuer dans l'attente de la décision du juge judiciaire.

Votre rapporteur, soucieux de restreindre son propos aux seules conditions d'emploi dans les métiers artistiques, n'envisage pas d'émettre de recommandation sur cette question sensible et extrêmement complexe, qui par ailleurs fait l'objet d'une procédure judiciaire. Tout au plus souhaite-t-il néanmoins attirer l'attention sur les difficultés d'articulation du code de la

propriété intellectuelle et du code du travail auquel celui-ci renvoie, la question étant de déterminer si les droits des artistes-interprètes doivent être exercés dans le seul cadre du contrat de travail.

Le flou en la matière se révèle, à l'évidence, préjudiciable, puisqu'il conduit à ce que la couverture conventionnelle du secteur de l'édition phonographique soit aujourd'hui contestée.

e) Un blocage dans la production cinématographique

La situation dans le secteur de la production cinématographique a été abondamment évoquée lors des auditions menées par la mission d'information. Une table ronde d'organisations d'employeurs du spectacle enregistré a d'ailleurs été très largement consacrée à ce sujet qui a pu susciter des réactions assez vives.

Il est vrai que l'on semble en être arrivé à un point de blocage : faute d'accord entre organisations patronales, les salariés de la production cinématographique ne sont, aujourd'hui, couverts par aucune convention collective et pâtissent ainsi des divergences profondes à l'œuvre chez leurs employeurs.

Un rappel des faits s'impose. Deux conventions collectives, l'une, datant de 1950, et l'autre, de 1960, couvrant les techniciens de la production cinématographique et les ouvriers indépendants des studios de la production cinématographique, ont été dénoncées en 2007.

Une commission mixte paritaire a alors été constituée en vue d'aboutir à une nouvelle convention collective, susceptible d'être étendue. En raison de la difficulté des négociations, M. Antoine Gosset-Grainville a été nommé médiateur par le ministère de la culture et a émis des propositions en 2010 qui n'ont pu recueillir d'accord suffisant de la part des partenaires sociaux.

En dépit de cette situation délicate, les négociations menées dans le cadre de la commission mixte paritaire ont très récemment abouti à la signature, le 19 janvier 2012, d'une convention collective nationale de la production cinématographique. Ce texte est composé d'un titre Ier comportant des dispositions communes à l'ensemble des personnels visés par le champ et d'un titre II dont les dispositions spécifiques sont applicables aux ouvriers et techniciens de la production cinématographique. Les titres III (dispositions spécifiques applicables aux artistes) et IV (dispositions applicables aux personnels permanents) sont toujours en cours de négociation.

Seule l'Association des producteurs indépendants (API) a été signataire, pour les employeurs, de cette convention, tandis que la quasi-totalité des organisations syndicales de salariés (à l'exception de la CFDT) l'ont signée. Une demande d'extension a alors été déposée mais dans un contexte très particulier puisqu'une large majorité du collège patronal, en particulier l'Association des producteurs de cinéma (APC), l'Union des producteurs de films (UPF) et le

Syndicat des producteurs indépendants (SPI) était – et est toujours – opposée à cette convention, faisant valoir qu'elle ne permet pas de prendre en considération les préoccupations et besoins des producteurs, notamment les plus petits, en raison de ce qu'ils estiment être une revalorisation trop importante des salaires.

L'audition des organisations d'employeurs du spectacle enregistré par la mission d'information a permis de mesurer l'ampleur des divergences. L'APC a souligné la nécessité de tenir compte de l'hétérogénéité de la production cinématographique. Estimant que 80 % à 90 % des entreprises de production comptaient moins de dix salariés, elle a alerté sur les conséquences néfastes pour l'emploi que la convention du 19 janvier 2012 pourrait emporter. Il pourrait en résulter, selon l'APC, un doublement du coût horaire dans la production publicitaire. Le SPI a pour sa part jugé qu'elle aurait pour effet d'entraîner une hausse de 15 % à 20 % de la masse salariale, ainsi que la disparition de quarante à soixante films par an et la délocalisation de nombreuses productions. Ces organisations ont donc appelé à poursuivre les discussions.

À l'inverse, l'API, organisation signataire, a jugé qu'une convention collective étendue constituait la meilleure garantie d'une pérennité du système de l'intermittence, indispensable à la pratique des métiers du cinéma. Considérant que le secteur du cinéma était « *mature* », elle a estimé que sa couverture conventionnelle en constituait le corollaire naturel. Les précédentes conventions collectives étaient, selon elle, inapplicables et inappliquées. Il n'était pas envisageable de laisser perdurer une situation de sous-déclaration des heures travaillées. C'est pourquoi il a été convenu d'encadrer la rémunération horaire moyenne sans modifier significativement la souplesse de la production, en recourant au concept d'heures d'équivalence, contesté par certains mais pratiqué dans l'audiovisuel. Elle a également souligné qu'au-delà de ses dispositions générales, la convention prévoyait des stipulations spécifiques pour les films dits « fragiles ».

La convention collective du 19 janvier 2012 a finalement été soumise à la sous-commission des conventions et accords de la Commission nationale de la négociation collective le 28 janvier 2013. Cette sous-commission, composée de représentants de l'État et, paritairement, de représentants des organisations d'employeurs et de salariés confédérées, s'est prononcée contre l'extension, en raison du refus des organisations patronales mais aussi de la CFDT, non signataire, et de Force ouvrière, pourtant signataire. Le ministère du travail a alors demandé que soit conduite une étude d'impact afin d'estimer les répercussions que pourrait avoir l'application de la convention collective sur l'économie du cinéma. On peut espérer que cette initiative permettra de réunir l'ensemble des organisations intéressées autour de la table.

Parallèlement, l'Association des producteurs de cinéma (APC) a invité les organisations d'employeurs et de salariés à négocier, hors du cadre d'une commission mixte paritaire, un texte de convention collective alternatif. Seules la CFDT et Force ouvrière ont participé à cette discussion pour les salariés. Le texte

issu des négociations s'inspire assez largement des propositions qui avaient été émises, en 2010, par M. Antoine Gosset-Grainville. Il prévoit un système de rémunération à plusieurs « étages », composé d'un socle dit « commun », déterminé par fonction, et complété de parts de salaire fixes ou proportionnelles aux recettes d'exploitation, selon le budget des films. L'avenir de ce texte semble plus qu'incertain, puisqu'il est probable qu'au moins quatre organisations syndicales de salariés s'opposeraient à son extension.

Le constat actuel est donc celui d'un blocage, faute d'extension de la convention collective du 19 janvier 2012. Ce sont, avant tout, les techniciens de la production cinématographique qui en souffrent, au premier rang desquels les réalisateurs : au début de l'année 2013, ils ne bénéficient d'aucun salaire minimal conventionnel, ce qui n'est pas admissible.

Il est évidemment nécessaire de parvenir, enfin, à une couverture conventionnelle du secteur historique du cinéma. La situation des artistes-interprètes, non traitée par la convention collective nationale du 19 janvier 2012, doit aussi être prise en compte. Mais l'urgence en la matière semble moins pressante que pour les techniciens car les artistes-interprètes bénéficient d'ores et déjà des dispositions d'accords collectifs qui règlent, par exemple, la question de leur rémunération minimale ou encadrent leur activité de doublage.

L'objectif d'une couverture conventionnelle complète peut sans doute être poursuivi par étapes. Certes, la convention conclue le 19 janvier 2012 ne comprend pas, pour l'heure, de disposition relative aux artistes-interprètes. Mais au vu des tensions actuelles, il est sans doute illusoire de chercher à parvenir à la conclusion d'un accord global réglant l'ensemble des questions qui se posent dans le cinéma. Il convient de dépasser cette situation : l'inquiétude émise par la plupart des organisations syndicales et par la Société des réalisateurs de films doit être entendue.

Cela étant, on s'oriente vers l'extension de la convention collective du 19 janvier 2012 : M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social, a en effet fait savoir qu'il signerait l'arrêté d'extension le 11 avril 2013, pour une entrée en vigueur de la convention le 1er juillet 2013. Cette extension ne devra pas priver les partenaires sociaux d'un approfondissement des discussions pour tenir compte, au mieux, des spécificités de l'économie cinématographique. Cela impliquera notamment que les organisations d'employeurs parviennent à surmonter leurs divergences, dans un esprit de responsabilité.

Les efforts de couverture conventionnelle du spectacle ont donc été inégalement couronnés de succès. Pour autant, les blocages évoqués ci-dessus ne doivent pas masquer la très nette amélioration de la situation depuis 2005. Le paysage conventionnel a été indéniablement rationalisé et complété, grâce aux initiatives des partenaires sociaux qui ont su, dans le même temps, construire des

droits sociaux adaptés aux conditions d'emploi très particulières des professionnels des métiers artistiques.

2. La construction de droits sociaux originaux pour tenir compte de conditions d'emploi particulières

Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques sont, comme on l'a vu plus haut, très diverses : l'exercice peut être salarié ou indépendant et les modalités de rémunération sont variées. Mais les professionnels de ces métiers ont un point commun : l'irrégularité et la discontinuité de leur activité, inhérentes au processus créatif. En outre, les salariés travaillent pour de multiples employeurs, par une succession de contrats de travail parfois de très courte durée. Il était dès lors nécessaire de prendre en compte ces caractéristiques pour garantir les droits sociaux de l'ensemble des professionnels des métiers artistiques. C'est ce à quoi se sont employés tant les pouvoirs publics que les partenaires sociaux, en créant des dispositifs originaux et, pour certains d'entre eux, précurseurs.

a) Les droits sociaux des auteurs : l'assimilation aux salariés

● *Le principe législatif d'un rattachement au régime général de sécurité sociale*

La mise en place du régime de sécurité sociale des artistes auteurs résulte de la loi n° 75-1348 du 31 décembre 1975 relative à la sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques qui, en les assimilant à des salariés, les a rattachés au régime général de sécurité sociale.

Ces dispositions sont désormais codifiées à l'article L. 382-1 du code de la sécurité sociale selon lequel « *les artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, ainsi que photographiques* (…) *sont obligatoirement affiliés au régime général de sécurité sociale pour les assurances sociales et bénéficient des prestations familiales dans les mêmes conditions que les salariés* ».

● *Des organismes de sécurité sociale spécifiques*

En application de l'article L. 382-1, l'affiliation est prononcée par les organismes de sécurité sociale, s'il y a lieu après consultation de commissions qui, instituées par branches professionnelles et composées en majorité de représentants des organisations syndicales et professionnelles des artistes, tiennent notamment compte des titres de l'intéressé.

Le rattachement des artistes auteurs au régime général a nécessité la création de deux structures chargées de la gestion de leur régime. Il s'agit de l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA), compétente pour les activités de création littéraire, dramatique, musicale,

audiovisuelle et photographique, et de La Maison des artistes (MDA), compétente pour l'affiliation des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. Toutes deux sont des associations régies par la loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association.

Exerçant une mission de gestion pour le compte de la sécurité sociale, ces deux structures ne sont pas des caisses de sécurité sociale mais servent de « passerelle » entre les auteurs et les caisses primaires d'assurance maladie pour déterminer les conditions d'affiliation au régime de sécurité sociale des artistes auteurs et faire bénéficier les auteurs affiliés des prestations sociales et de la carte Vitale. En particulier, elles ne versent pas de prestations.

Elles recouvrent les cotisations et contributions dues sur les rémunérations artistiques, instruisent les dossiers de demande d'affiliation des artistes auteurs et les transmettent aux organismes de sécurité sociale. Ces missions sont exercées sous le contrôle des ministères chargés de la culture, de la sécurité sociale et du budget. L'Agence centrale des organismes de sécurité sociale (ACOSS) exerce également un contrôle des opérations financières, administratives et comptables de ces structures.

C'est aux caisses primaires d'assurance maladie qu'il revient de se prononcer sur l'affiliation des intéressés, à partir de l'examen des dossiers qui leur sont transmis par l'AGESSA et La Maison des artistes.

● *La distinction essentielle entre assujettissement et affiliation au régime spécifique des artistes auteurs*

Ainsi que l'a souligné auprès de la mission d'information commune M. Thierry Dumas, directeur de l'AGESSA et de La Maison des artistes, l'assujettissement concerne toute personne qui perçoit un revenu au titre d'une activité d'auteur, que cette activité soit exercée à titre accessoire ou principal. L'opération d'assujettissement s'effectue par le biais des déclarations sociales faites par les tiers – les « diffuseurs » – qui versent à l'auteur une rémunération. Ces diffuseurs (entreprises, collectivités publiques, associations ou même personnes physiques) doivent déclarer auprès de l'AGESSA et de La Maison des artistes les sommes qu'elles versent aux auteurs assujettis.

Le régime de sécurité sociale des artistes auteurs repose donc sur une fiction juridique qui assimile ces derniers à des salariés et leurs diffuseurs à des employeurs. Le financement de ce régime est ainsi assuré par des cotisations dues par les artistes auteurs et, pour la part « employeur », par les contributions des personnes qui procèdent à la diffusion ou à l'exploitation commerciale d'œuvres de l'esprit. En dépit de cette spécificité, le régime de sécurité sociale des artistes auteurs ne constitue pas un régime dit « spécial » : les prestations qu'il alloue sont en effet similaires à celles assurées par le régime général de sécurité sociale.

L'assujettissement des droits d'auteur aux cotisations et contributions n'entraîne pas automatiquement l'affiliation de la personne concernée. En effet,

celle-ci ne peut être prononcée qu'à l'issue de la première année d'activité des artistes auteurs qui doivent, pour en bénéficier, déposer un dossier de demande auprès de l'organisme gestionnaire de leur branche d'activité pour l'ouverture du droit aux prestations en matière d'assurance maladie, maternité, invalidité, décès, vieillesse et prestations familiales. L'affiliation repose donc sur une démarche volontaire des artistes auteurs, ce qui, comme on le verra plus loin, peut poser problème.

Il en résulte un écart assez net entre le nombre d'assujettis et le nombre d'affiliés.

Éléments chiffrés sur le régime de sécurité sociale des artistes auteurs au 31 décembre 2011

	AGESSA	**La Maison des artistes**	**Ensemble du régime**
Nombre d'assujettis	202 947	26 529	229 476
Nombre d'affiliés	13 443	25 395	38 838
Nombre de diffuseurs	24 252	22 335	46 587
Cotisations versées par les auteurs ou précomptées par les diffuseurs *(en millions d'euros)*	122	81,3	203,3
Contribution des diffuseurs *(en millions d'euros)*	18	6,7	24,7

Source : AGESSA, La Maison des artistes.

● *Les cotisations de sécurité sociale dues par les artistes auteurs*

L'article R. 382-2 du code de la sécurité sociale prévoit l'assujettissement des personnes dont l'activité d'auteur d'œuvres de l'esprit relève des articles L. 112-2 ou L. 112-3 du code de la propriété intellectuelle et se rattache à des branches professionnelles précises.

Branches et activités ouvrant droit à l'affiliation au régime de sécurité sociale des artistes auteurs

1° Branche des écrivains :

– auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et scientifiques ;

– auteurs de traductions, adaptations et illustrations des œuvres précitées ;

– auteurs d'œuvres dramatiques ;

– auteurs d'œuvres de même nature enregistrées sur un support matériel autre que l'écrit ou le livre ;

2° Branche des auteurs et compositeurs de musique :

– auteurs de composition musicale avec ou sans paroles ;

– auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes ;

3° Branche des arts graphiques et plastiques :

– auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ;

4° Branche du cinéma et de la télévision :

– auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, quels que soient les procédés d'enregistrement et de diffusion ;

5° Branche de la photographie :

– auteurs d'œuvres photographiques ou d'œuvres réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie.

Les cotisations dues par les artistes auteurs sont assises sur les revenus tirés de l'activité d'auteur, dans les mêmes conditions que des salaires. L'article L. 382-3 du code de la sécurité sociale distingue deux sortes de revenus, auxquels il convient d'ajouter une troisième catégorie de revenus, dits « accessoires », dont la prise en compte est désormais rendue possible par une circulaire du 16 février 2011 (1).

Les revenus servant de base au calcul des cotisations des auteurs sont constitués du montant brut des droits d'auteur lorsque ces derniers sont assimilés fiscalement à des traitements et salaires par le 1 *quater* de l'article 93 du code général des impôts, c'est-à-dire lorsqu'ils sont perçus par des auteurs d'œuvres de l'esprit mentionnées à l'article L. 112-2 du code la propriété intellectuelle.

Liste des œuvres de l'esprit pour lesquelles les droits d'auteur sont assimilés fiscalement à des traitements et salaires

1° Livres, brochures et autres écrits littéraires, artistiques et scientifiques ;

2° Conférences, allocutions, sermons, plaidoiries et autres œuvres de même nature ;

3° Œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ;

4° Œuvres chorégraphiques, numéros et tours de cirque, pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ;

5° Compositions musicales avec ou sans paroles ;

6° Œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées œuvres audiovisuelles ;

7° Œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ;

8° Œuvres graphiques et typographiques ;

9° Œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ;

10° Œuvres des arts appliqués ;

11° Illustrations, cartes géographiques ;

12° Plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences ;

---

(1) Circulaire n° DSS/5B/2011/63 du 16 février 2011 relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L. 382-3 du code de la sécurité sociale et au rattachement de revenus provenant d'activités accessoires aux revenus de ces activités artistiques.

13° Logiciels, y compris le matériel de conception préparatoire ;

14° Créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure.

Sont également pris en compte les revenus imposables au titre des bénéfices non commerciaux, majorés de 15 %, lorsque l'assimilation à des traitements et salaires n'est pas applicable.

La prise en compte des revenus accessoires des artistes auteurs a été jugée nécessaire car leur pluriactivité impliquait des règles d'assujettissement complexes, notamment lorsque l'activité accessoire de travailleur indépendant ne leur procurait que de faibles revenus. Ils devaient en effet déclarer les différents revenus provenant de leurs activités à plusieurs régimes de sécurité sociale :

– régime des artistes auteurs pour les sommes perçues en contrepartie d'une vente d'œuvre d'art ou pour les droits d'auteur perçus en contrepartie de la conception, de la création, de l'utilisation ou de la diffusion d'une œuvre ;

– régime général pour les rémunérations perçues en contrepartie d'un travail salarié ;

– régime des travailleurs indépendants pour les sommes versées en contrepartie d'une activité exercée en dehors de tout lien de subordination et n'entrant pas dans le champ des rémunérations assujetties au régime des artistes auteurs.

Il a donc été décidé, par voie de circulaire, de rattacher au régime principal d'affiliation certains revenus provenant d'activités ayant un lien direct avec l'activité artistique et relevant par nature du régime social des indépendants, pour permettre aux artistes auteurs de ne pas avoir à cotiser dans plusieurs régimes de sécurité sociale. Ces revenus doivent être tirés d'une activité accessoire à l'activité artistique, ponctuelle et non assimilable à du salariat [(1)]. Les sommes issues des activités accessoires sont assujetties au régime des artistes auteurs dès lors qu'elles demeurent inférieures à un plafond fixé à 80 % du seuil d'affiliation au régime des artistes auteurs, soit 6 703 euros pour les revenus perçus en 2012. Si ce montant est dépassé, elles doivent être, dans leur ensemble, déclarées au régime des travailleurs indépendants.

Les cotisations de sécurité sociale à la charge des artistes auteurs sont versées par les intéressés à l'AGESSA ou La Maison des artistes. Toutefois, lorsque leur rémunération est versée par un diffuseur, la cotisation assise sur la totalité de cette rémunération (y compris les revenus accessoires) est dite « *précomptée* » par le diffuseur et versée par celui-ci à l'organisme concerné. Ce

(1) La circulaire énumère ces activités : rencontres publiques et débats en lien direct avec l'œuvre de l'artiste auteur, cours donnés dans l'atelier ou le studio de l'artiste auteur, ateliers artistiques ou d'écriture, participations ponctuelles à la conception ou à la mise en forme de l'œuvre d'un autre artiste plasticien, accrochages ponctuels, ainsi que mise en espace ponctuelle d'œuvres plastiques d'un autre artiste plasticien.

système de précompte vaut également pour la contribution sociale généralisée et la contribution pour le remboursement de la dette sociale.

L'article L. 382-3 du code de la sécurité sociale prévoit que les cotisations dues au titre des assurances sociales par les artistes auteurs « *sont calculées selon les taux de droit commun* ». Les taux de cotisation sont donc les suivants :

– 0,85 % pour la cotisation au titre de l'assurance maladie, assise sur l'ensemble des revenus ;

– 0,10 % pour la cotisation d'assurance vieillesse déplafonnée, assise sur l'ensemble des revenus, et 6,75 % pour la cotisation d'assurance vieillesse assise sur les revenus dans la limite du plafond de la sécurité sociale ;

– 7,5 % pour la contribution sociale généralisée, assise sur 98,25 % des revenus pour leur fraction qui ne dépasse pas quatre fois le plafond de la sécurité sociale, et sur leur totalité au-delà ;

– 0,5 % pour la contribution au remboursement de la dette sociale, dans les mêmes conditions.

● *Les cotisations versées par les diffuseurs*

En application des articles L. 382-4 et R. 382-17 du code de la sécurité sociale, l'assiette des contributions des diffuseurs diffère selon les modalités de diffusion des œuvres des artistes auteurs et de la nature de leur art.

En cas de diffusion ou exploitation commerciale des œuvres d'artistes graphiques et plastiques, la contribution est calculée en pourcentage du chiffre d'affaires, toutes taxes comprises, afférent à cette diffusion ou à cette exploitation, même lorsque les œuvres sont tombées dans le domaine public. Pour la détermination du chiffre d'affaires, il est tenu compte de 30 % du prix de vente des œuvres et, en cas de vente à la commission, du montant de la commission.

En cas de diffusion non commerciale des œuvres d'artistes graphiques et plastiques, la contribution est assise sur le montant de la rémunération brute de l'artiste auteur.

Enfin, en cas de diffusion ou exploitation commerciale d'œuvres d'artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, la contribution est assise sur les sommes versées par les diffuseurs, à titre de droits d'auteur, aux artistes ou organismes percevant ces sommes pour leur compte.

Le taux de la contribution due par les diffuseurs au titre des assurances sociales et des prestations familiales des artistes auteurs est fixé, par arrêté [(1)], à 1 % de l'assiette.

---

(1) Arrêté du 13 avril 1981 fixant le taux de la contribution instituée à l'article L. 382-4 du code de la sécurité sociale.

● *L'affiliation des artistes auteurs*

La partie réglementaire du code de la sécurité sociale fixe plusieurs critères cumulatifs pour définir les catégories d'artistes auteurs obligatoirement affiliées au régime de sécurité sociale qui leur est spécifique.

Cette affiliation dépend étroitement de la nature et du montant des revenus perçus.

S'agissant de la première affiliation au régime des artistes auteurs, elle bénéficie aux auteurs qui en font la demande et qui, au cours de la dernière année civile, ont tiré de leur activité d'artiste auteur un revenu d'un montant au moins égal à 900 fois la valeur horaire moyenne du salaire minimum de croissance (SMIC) en vigueur pour l'année civile considérée, soit 8 379 euros en 2012. Toutefois, pour sa première affiliation, un artiste auteur qui ne remplit pas cette condition de ressources peut être affilié s'il fait la preuve, devant une commission professionnelle compétente pour sa branche d'activité, composée notamment de professionnels de la branche, qu'il a exercé habituellement une activité d'artiste auteur durant la dernière année civile.

Lorsqu'un artiste auteur déjà affilié au régime spécifique a retiré de son activité d'artiste, au cours d'une année civile, un montant de ressources inférieur à 900 fois la valeur horaire moyenne du SMIC, son affiliation peut être maintenue par la caisse primaire d'assurance maladie, après avis de la commission professionnelle compétente pour sa branche d'activité, cet avis étant en pratique toujours suivi, ainsi que l'a indiqué M. Thierry Dumas, directeur de l'AGESSA et de La Maison des artistes.

La radiation est prononcée par la caisse primaire d'assurance maladie à l'issue de cinq années successives de maintien de l'affiliation lorsque l'artiste auteur a tiré, chaque année, de son activité d'artiste, un montant de ressources inférieur à 450 fois la valeur horaire moyenne du SMIC en vigueur pour chaque année considérée. Le maintien peut cependant être exceptionnellement prolongé sur proposition motivée du directeur de l'organisme agréé compétent ou du médecin conseil de la caisse.

● *Les prestations de sécurité sociale*

En application de l'article L. 382-8 du code de la sécurité sociale, les artistes auteurs ont droit, pour eux-mêmes et les membres de leur famille, aux prestations des assurances sociales et aux prestations familiales. Ils bénéficient ainsi des mêmes droits que les salariés du régime général, à l'exception de ceux relevant de la branche des accidents du travail et maladies professionnelles, en l'absence de cotisation « employeur » permettant de couvrir ces risques pour lesquels les artistes auteurs doivent donc souscrire une assurance volontaire. En revanche, les dépenses de santé correspondantes sont remboursées par l'assurance maladie.

*** L'assurance maladie, maternité et invalidité**

Comme les salariés, les artistes auteurs bénéficient, en cas d'impossibilité d'exercer leur activité pour cause de maladie, maternité ou invalidité, du versement d'indemnités journalières ou d'une pension d'invalidité. Ces prestations leur sont servies par les caisses primaires d'assurance maladie dont ils relèvent.

Pour percevoir des prestations en espèces, ils doivent être à jour de leurs cotisations et remplir certaines conditions d'immatriculation en ayant retiré de leur activité artistique des ressources au moins égales, au cours d'une année civile, à 900 fois la valeur horaire moyenne du SMIC pour l'année considérée.

Pour la liquidation des prestations en espèces, il est tenu compte de l'ensemble des rémunérations dont ont bénéficié les artistes auteurs au cours de la période de référence pour le calcul des indemnités journalières.

Ainsi, lorsqu'un artiste auteur exerce, outre son activité artistique, une ou plusieurs activités salariées, il peut se voir ouvrir des droits au titre de cette activité salariée ou assimilée. Dans ce cas, il est ajouté à la durée de travail requise par les dispositions « de droit commun » du régime général (par exemple, pour l'année civile, 1 200 heures de travail salarié ou assimilé), la durée de travail réputée correspondre à l'activité artistique, déterminée en convertissant en heures travaillées, à l'aide de la valeur du SMIC horaire, l'assiette soumise à cotisations.

Pour le calcul des indemnités journalières, est calculé un gain journalier servant de référence au versement des prestations. Le délai de carence est identique au délai de droit de commun : le point de départ de l'indemnité journalière est le quatrième jour de l'incapacité de travail, y compris en cas d'hospitalisation.

*** L'assurance vieillesse et la retraire complémentaire**

S'agissant de l'assurance vieillesse, la retraite de base des artistes auteurs est calculée selon les règles de droit commun.

L'article L. 382-12 du code de la sécurité sociale prévoit par ailleurs que les artistes affiliés au régime de sécurité sociale des artistes auteurs relèvent d'un régime de retraite complémentaire obligatoire, dont les règles de gouvernance ont récemment été modifiées par décret [(1)].

Il revient ainsi à l'Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création (IRCEC) de gérer trois régimes d'assurance vieillesse complémentaire distincts : celui des artistes et auteurs professionnels (RAAP), celui des auteurs et compositeurs dramatiques et auteurs de films (RACD) et celui des auteurs et compositeurs lyriques (RACL). Ces régimes fonctionnent sur le

---

(1) Décret n° 2011-2074 du 30 décembre 2011 relatif à la gouvernance des régimes d'assurance vieillesse complémentaire des artistes et auteurs relevant de l'article L. 382-1 du code de la sécurité sociale.

principe de la capitalisation et les pensions sont servies en fonction du nombre de points acquis et de la valeur du point au jour de la liquidation.

Les artistes auteurs sont tenus de cotiser à leur régime complémentaire. La cotisation au RAAP, qui constitue un « tronc commun » à l'ensemble des artistes auteurs, n'est pas fonction des revenus perçus : la cotisation à la classe dite « spéciale » qui permet l'attribution de six points par an est obligatoire. Ils peuvent néanmoins choisir une autre classe de cotisation pour acquérir davantage de points. Les écrivains et traducteurs ne paient qu'une moitié de cotisation, telle qu'elle résulte de leur choix de classe ; l'autre moitié est prise en charge par les sommes issues de la rémunération du prêt en bibliothèque.

Classes, montant des cotisations annuelles et nombre de points attribués dans le régime de retraite complémentaire des artistes et auteurs professionnels (en 2012)

Classes	**Montant des cotisations** *(en euros)*	**Nombre de points**
Classe spéciale	409	6
Classe A	817	12
Classe B	1 634	24
Classe C	2 452	36
Classe D	3 269	48

Source : IRCEC.

Le RACD permet à ses affiliés d'acquérir des points en fonction d'une cotisation égale à 8 % du montant brut des droits d'auteur perçus au cours de l'année, dès le premier euro, dans la limite d'un plafond fixé par le conseil d'administration de l'IRCEC à 438 750 euros en 2012. Cette cotisation est appelée par le RACD auprès des auteurs ou précomptée par les producteurs pour les droits issus des contrats qu'ils ont conclus avec les auteurs. Dans ce cas, une fraction de la cotisation correspondant à 2 % du montant des droits d'auteurs est acquittée par les producteurs [(1)].

Le RACL permet aux auteurs qui lui sont affiliés d'acquérir des points de retraite complémentaire en contrepartie d'une cotisation égale à 6,5 % du montant brut des droits d'auteur perçus l'année précédente [(2)] au-delà de 8 461 euros, dans la limite d'un plafond fixé à 273 731 euros pour 2012. Cette cotisation est retenue sur les droits des auteurs par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), qui la reverse à l'IRCEC.

---

(1) En application de l'article 2 du décret n° 64-226 du 11 mars 1964 relatif au régime d'assurance vieillesse complémentaire des auteurs et compositeurs dramatiques et auteurs de films.

(2) En application de l'article 3 du décret n° 61-1304 du 4 décembre 1961 relatif au régime d'assurance vieillesse complémentaire des auteurs et compositeurs de musique.

● *L'action sociale en direction des artistes auteurs*

Le législateur a prévu, à l'article L. 382-7 du code de la sécurité sociale, la mise en œuvre d'une action sociale par l'AGESSA et La Maison des artistes au bénéfice des artistes auteurs, consistant en la prise en charge de tout ou partie des cotisations dues par ces derniers lorsqu'ils connaissent des difficultés économiques. Elle est subordonnée à une condition de ressources tenant compte des revenus et de la composition du foyer fiscal du demandeur : pour demander l'aide sociale, l'auteur doit avoir perçu un revenu inférieur au seuil minimum d'affiliation, soit 8 379 euros en 2012, et doit avoir fait l'objet d'un avis favorable de la commission professionnelle compétente.

Cette prise en charge, qui ne concerne pas la contribution sociale généralisée ni la contribution au remboursement de la dette sociale, est financée par une fraction (2 %) de la contribution due par les diffuseurs au titre des assurances sociales et des prestations familiales qui abonde un fonds d'action sociale commun à l'AGESSA et à La Maison des artistes. L'aide ne peut être accordée plus de trois années consécutives.

En 2011, la commission d'action sociale des deux organismes a pris en charge, à hauteur de près de 300 000 euros, les cotisations sociales de 572 auteurs affiliés à l'AGESSA, et pour environ 275 000 euros celles de 607 artistes affiliés à La Maison des artistes. Depuis 1996, ce sont ainsi 11 506 artistes auteurs qui ont été aidés, dont 8 132 pour La Maison des artistes et 3 374 pour l'AGESSA (soit, sur seize ans, une moyenne de 720 artistes auteurs aidés par an).

On peut en outre rappeler que La Maison des artistes est composée de deux entités : l'une en charge de la gestion administrative du régime de sécurité sociale, l'autre constituée de services associatifs. Cette dernière assure également des actions sociales à destination de ses adhérents : en 2011, elle a pris en charge 86 demandes d'aides relatives au paiement des cotisations sociales, pour un montant proche de 43 000 euros, 29 secours d'urgence au titre de l'aide réactive et de proximité, pour un montant d'environ 15 000 euros, et a permis l'accession à 28 bourses en matériel.

Selon les informations fournies à votre rapporteur par La Maison des artistes, les demandes d'aide sociale sont en augmentation, en particulier auprès de ses services associatifs qui ne peuvent, compte tenu de leurs moyens, accéder à toutes les sollicitations. Ces derniers se sont d'ailleurs alarmés, auprès de la mission d'information commune, des situations de détresse que vivrait une part non négligeable des artistes auteurs.

● *La mise en œuvre d'un dispositif spécifique de formation professionnelle continue*

Selon une logique similaire à celle prévalant pour les salariés intermittents du spectacle, a récemment été créé un fonds de formation des artistes auteurs, géré par l'association AFDAS qui est également l'organisme paritaire collecteur agréé

chargé de la formation professionnelle des intermittents du spectacle (voir *infra*). En application de la loi n° 2011-1978 du 28 décembre 2011 de finances rectificative pour 2011, les artistes auteurs bénéficient donc désormais, eux aussi, d'actions de formation professionnelle continue. Ce dispositif, codifié aux articles L. 6331-65 à L. 6331-68 du code du travail, repose sur un financement conjoint des artistes auteurs et de leurs diffuseurs.

Ont ainsi été instituées :

– une contribution annuelle des artistes auteurs assise sur les revenus assujettis aux cotisations de sécurité sociale. Le taux de cette contribution est de 0,35 % ;

– une contribution annuelle des diffuseurs, assise sur les éléments assujettis à la contribution dont ils sont redevables au titre des assurances sociales et des prestations familiales des artistes auteurs, d'un taux de 0,1 %.

La collecte de ces contributions, d'un montant d'environ 8 millions d'euros, est assurée par l'AGESSA et La Maison des artistes, tandis que l'AFDAS assure le financement des formations. Les artistes auteurs pourront donc désormais, comme les salariés, bénéficier d'actions de formation professionnelle, ce qui constitue une avancée qu'il convient de saluer.

b) Les droits sociaux des salariés : l'adaptation à la discontinuité de l'emploi

Les salariés des métiers artistiques – essentiellement, les artistes et techniciens du spectacle – ont pour caractéristique de travailler pour une multiplicité d'employeurs, dans le cadre d'une succession de contrats de travail d'une durée parfois très brève, et d'être extrêmement mobiles. L'irrégularité et la discontinuité de leur activité auraient pu gravement compromettre leurs droits sociaux, de même que l'« émiettement » du secteur.

Pour autant, comme l'a souligné auprès de la mission d'information M. Jacques Peskine, président de la Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC), lorsqu'en 2005 il a été demandé aux entreprises de travailler à la structuration du secteur, on ne partait pas d'un champ désert. Une réflexion a en effet, très tôt, été menée pour garantir aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage une protection sociale adaptée à leurs conditions d'emploi.

À partir de la fin des années 1960, a ainsi été élaboré, peu à peu, un régime de protection sociale spécifique permettant de couvrir, en tout temps, les salariés du secteur, y compris lorsqu'ils ne sont pas sous contrat de travail, afin de tenir compte du caractère discontinu de leur activité et de leur mobilité entre les diverses branches du spectacle. Une partie importante de la protection sociale de ces salariés a, en conséquence, été renvoyée par les branches au niveau de

l'ensemble du secteur du spectacle, afin d'assurer à ces salariés un niveau de protection sociale équivalent à celui des salariés permanents.

● *Une sécurité sociale adaptée*

Les artistes et techniciens relèvent du régime général de sécurité sociale. L'alignement sur le droit commun n'est pourtant que partiel, tant pour les règles applicables aux cotisations que pour celles applicables à certaines prestations.

*** Des cotisations sociales aménagées**

Diverses dispositions spécifiques s'appliquent aux cotisations sociales dues pour l'emploi d'artistes du spectacle et se révèlent, par certains aspects, assez avantageuses.

En premier lieu, les **cotisations d'assurances sociales**, d'accidents du travail et d'allocations familiales peuvent être **forfaitaires** (1) et reposer sur une assiette fictive (par opposition à la cotisation prévue par la règle générale, proportionnelle aux gains et rémunérations), lorsque sont remplies deux conditions cumulatives :

– la cotisation est due au titre de l'emploi occasionnel d'un artiste du spectacle par une personne physique ou morale non inscrite au registre du commerce, non titulaire de la licence d'entrepreneur de spectacles et dont l'activité principale ne consiste pas à organiser de façon permanente, régulière ou saisonnière des manifestations artistiques (en pratique, relevant du guichet unique du spectacle occasionnel). Les techniciens du spectacle sont donc exclus de la cotisation forfaitaire ;

– le cachet de l'artiste est inférieur, par représentation, à 25 % du plafond mensuel de la sécurité sociale, soit, en 2013, 771,5 euros.

Cette cotisation vaut paiement des cotisations dues au titre des assurances sociales, des accidents du travail et des allocations familiales ainsi qu'au titre du Fonds national d'aide au logement, de la contribution sociale généralisée et de la contribution au remboursement de la dette sociale.

Le montant de la cotisation forfaitaire est fixé, par représentation, à 2,5 fois le montant du plafond horaire de la sécurité sociale, soit 58 euros en 2012. La part mise à la charge de l'artiste est fixée à 25 % du montant de la cotisation forfaitaire, soit 15 euros. La part patronale est fixée à 43 euros.

En deuxième lieu, en application d'un arrêté du 24 janvier 1975 (2), les employeurs des artistes du spectacle bénéficient d'un **taux réduit de cotisations**

---

(1) Arrêté du 2 juin 2000 fixant les cotisations forfaitaires de sécurité sociale dues au titre de l'emploi des artistes du spectacle vivant participant à des spectacles occasionnels.

(2) Arrêté du 24 janvier 1975 fixant le taux des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales dues au titre de l'emploi des artistes du spectacle.

sociales : le taux des cotisations plafonnées et déplafonnées est égal à 70 % du taux de droit commun. Sont concernées par l'application de ces taux réduits les cotisations dues au titre des assurances maladie, maternité, invalidité, décès, vieillesse et accidents du travail, ainsi que celles dues au titre des allocations familiales, du Fonds national d'aide au logement et du versement transport.

Pour les périodes d'engagement continu inférieures à cinq jours, le plafond applicable à chaque journée de travail accomplie par un artiste du spectacle pour un même employeur est égal à douze fois le plafond horaire de la sécurité sociale, soit 276 euros en 2013, quels que soient le nombre d'heures et la nature du travail effectués dans la journée. L'engagement continu représente la durée d'engagement de l'artiste figurant dans son contrat de travail, quels que soient le nombre et la répartition des jours de travail dans cette période. Une société ne peut donc scinder artificiellement le contrat d'un artiste en différents contrats d'une durée inférieure à cinq jours dans le but de bénéficier de l'avantage financier qui s'attache à ce régime dérogatoire.

Enfin, en application de l'article L. 242-1 du code de la sécurité sociale et d'un arrêté du 20 décembre 2002 [(1)], les employeurs sont autorisés à appliquer à la base de calcul des cotisations de sécurité sociale une **déduction forfaitaire spécifique** pour frais professionnels de 25 % pour les artistes dramatiques, lyriques, cinématographiques ou chorégraphiques et de 20 % pour les artistes musiciens, choristes, chefs d'orchestre et régisseurs de théâtre.

Cette déduction, plafonnée à 7 600 euros par année civile, a pour effet de réduire le montant des cotisations sociales et des contributions à l'assurance chômage, mais aussi de réduire la base de calcul des prestations des salariés qui, du fait de cette réduction, ne cotisent pas à hauteur du plafond de la sécurité sociale. Elle ne peut donc être appliquée par l'employeur que si les salariés ou leurs représentants, préalablement consultés, ne s'y sont pas expressément opposés.

---

(1) Arrêté du 20 décembre 2002 relatif aux frais professionnels déductibles pour le calcul des cotisations de sécurité sociale.

Taux des contributions sociales dans le régime général et dans le secteur du spectacle

(en %)

Cotisation	**Dans le régime général**		**Dans le spectacle** [1]	
	Part patronale	**Part salariale**	**Part patronale**	**Part salariale**
Sur la totalité du salaire				
Maladie, maternité, invalidité, décès, solidarité	13,10	0,75	9,26	0,53
Allocations familiales	5,4	-	3,78	-
Vieillesse	1,60	0,1	1,12	0,07
Sur la totalité du salaire dans la limite du plafond de la sécurité sociale				
Vieillesse	8,8	6,75	5,88	4,73
Fonds national d'aide au logement	0,1 (et 0,4 de cotisations supplémentaires pour les entreprises de plus de 20 salariés)	-	0,07 (et 0,35 de cotisations supplémentaires pour les entreprises de plus de 20 salariés)	-
Sur l'ensemble des revenus d'activité (après abattement de 1,75 % pour frais professionnels dans la limite de 4 plafonds de la sécurité sociale				
CSG/CRDS	7,5/0,5		7,5/0,5	
Sur le salaire limité à quatre fois le plafond de la sécurité sociale				
Assurance chômage	4	2,4	7	3,8
Garantie des salaires (AGS)	0,3	-	0,3 [2]	-

(1) Rappel : pour l'emploi d'artistes du spectacle vivant, les employeurs sont autorisés à appliquer à la base de calcul des cotisations de sécurité sociale une déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels, de 20 % ou 25 %, dans la limite de 7 600 euros par année civile.

(2) Les employeurs du spectacle doivent acquitter également une cotisation de 15,2 % assise sur la rémunération brute, hors déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels, auprès de la Caisse des congés spectacles.

*** Pour les prestations de sécurité sociale, des dispositifs tenant compte de la discontinuité de l'emploi**

Les prestations de sécurité sociale sont assurées dans les conditions du régime général. Les salariés intermittents du spectacle ne sont donc pas régis, sur ce point, par des textes qui leur seraient spécifiques. Toutefois, le code de la sécurité sociale comprend des dispositifs visant à tenir compte de la discontinuité de l'emploi qui peuvent s'appliquer à eux.

En premier lieu, son article L. 161-8 permet, en cas de perte de la qualité d'assuré social, de bénéficier du maintien des droits aux prestations des assurances sociales pour une période définie en fonction du type de prestation. L'article L. 311-5 prévoit en outre que toute personne percevant un revenu de remplacement, notamment l'allocation de chômage, conserve la qualité d'assuré social et bénéficie du maintien de ses droits aux prestations du régime obligatoire dont elle relevait antérieurement. Elle continue aussi à en bénéficier en cas de reprise d'une activité insuffisante pour justifier des conditions d'ouverture du droit à prestation.

Par ailleurs, l'article L. 161-8 a très récemment été modifié [(1)] pour y préciser que si des demandeurs d'emploi ayant perdu la qualité d'assuré social bénéficient du maintien de leur droit aux prestations des assurances maladie, maternité, invalidité et décès, ils continueront d'en bénéficier pour douze mois lorsqu'ils reprendront une activité insuffisante pour justifier des conditions d'ouverture du droit à ces prestations. Cette disposition permet donc d'éviter des ruptures de droits en étendant aux demandeurs d'emploi non indemnisés par Pôle emploi, parce qu'ils reprennent un emploi, le principe du maintien des droits antérieurs.

Enfin, l'article R. 313-7 vise à faciliter l'ouverture des droits des assurés « *appartenant aux professions à caractère saisonnier ou discontinu et qui ne remplissent pas les conditions de montant de cotisations ou de durée de travail* » de droit commun. Les conditions requises pour ouvrir des droits à prestation sont alors les suivantes :

– soit justifier d'un montant de cotisations au moins égal à celui dû pour un salaire égal à 2 030 fois la valeur du SMIC (soit 19 142,90 euros en 2013) au cours des douze mois précédant le début de la période de référence ;

– soit avoir effectué au moins 800 heures de travail salarié ou assimilé durant les douze mois précédant le début de la période de référence.

On verra plus loin que, même si ces conditions sont *a priori* plus souples que celles prévues par le droit commun, elles ne sont pas toujours facilement remplies par les salariés du secteur du spectacle dont les conditions d'emploi

---

(1) Par l'article 51 de la loi n° 2012-1404 du 17 décembre 2012 de financement de la sécurité sociale pour 2013.

peuvent être très précaires. La situation des salariées en état de grossesse – les « matermittentes » – est, en particulier, très préoccupante et appelle une action résolue des pouvoirs publics. Pour autant, on peut retenir que le code de la sécurité sociale a été adapté pour tenir compte du caractère discontinu de l'activité de certains salariés, parmi lesquels figurent les artistes et techniciens du spectacle.

● *La construction d'un régime de retraite complémentaire spécifique*

Les artistes et techniciens du spectacle font l'objet de dispositions dérogatoires en ce qui concerne tant le régime ARRCO (Association pour le régime de retraite complémentaire des salariés) que le régime AGIRC (Association générale des institutions de retraite des cadres).

L'institution compétente pour affilier les intermittents du spectacle est le groupe Audiens, institution de prévoyance qui propose une protection sociale aux artistes et techniciens du spectacle et de l'audiovisuel, incluant la retraite complémentaire, la santé et la prévoyance, ainsi que l'épargne, le 1 % logement, l'action sociale et les loisirs.

En application de l'article 5 de la convention nationale de retraite et de prévoyance des cadres du 14 mars 1947, l'assiette des cotisations dues au régime de retraite complémentaire pour les artistes du spectacle travaillant pour des employeurs occasionnels est constituée par le salaire réellement perçu. Cette règle est d'ailleurs applicable [(1)] à l'ensemble des personnels intermittents des professions du spectacle, c'est-à-dire :

– les personnels artistiques, admis au bénéfice du régime de retraite des cadres, non titulaires d'un contrat d'exclusivité prévoyant une période d'emploi de douze mois consécutifs ou plus ;

– les personnels techniques et administratifs non titulaires d'un contrat à durée indéterminée comportant une garantie d'emploi d'au moins douze mois consécutifs.

Même lorsque les conditions de la présomption de salariat sont réunies, certains revenus des artistes du spectacle ne bénéficient pas de la qualification de salaire et sont donc exclus de l'assiette de cotisation. C'est en particulier le cas des droits d'auteur et droits voisins qui, en application de l'article L. 7121-8 du code du travail, ne sont pas considérés comme un salaire.

Des accords collectifs, conclus depuis une trentaine d'années, ont en outre prévu des taux de cotisation supérieurs à ceux acquittés dans les autres secteurs, pour certains répartis à égalité entre employeurs et salariés (et non pas selon une clef de répartition de 60 % et 40 %), selon un dispositif complexe qui distingue personnels permanents ou intermittents, ainsi que cadres, non-cadres et artistes.

---

(1) En application de la délibération D 23 d'application de cette convention, relative aux modalités d'affiliation des personnels intermittents des professions du spectacle.

Taux de cotisation au titre de la retraite complémentaire des personnels permanents et intermittents du spectacle

Catégories de personnel	Tranches de salaire soumises à cotisation	Taux appelé		CET*		AGFF*		APEC*		Institutions compétentes
		Part employeur	Part salariale	Part employeur	Part salariale	Part employeur	Part salariale	Part employeur	Part salariale	
Non-cadres permanents	Tranche 1 (du 1er euro au plafond de la sécurité sociale) déterminée *prorata temporis*	4,5 %	3 %			1,2 %	0,8 %			Audiens Retraite ARRCO
	Tranche 2 (de 1 à 3 plafonds de la sécurité sociale) déterminée *prorata temporis*	12 %	8 %			1,3 %	0,9 %			
Non-cadres intermittents	Tranche 1 (du 1er euro au plafond de la sécurité sociale) Utilisation du plafond annuel quelle que soit la durée du temps de travail	3,75 %	3,75 %			1,2 %	0,8 %			Audiens Retraite ARRCO
	Tranche 2 (de 1 à 3 plafonds de la sécurité sociale) Utilisation du plafond annuel quelle que soit la durée du temps de travail	10 %	10 %			1,3 %	0,9 %			
Artistes intermittents	Tranche 1 (du 1er euro au plafond de la sécurité sociale) Utilisation du plafond annuel quelle que soit la durée du temps de travail	4,375 %	4,375 %			1,2 %	0,8 %			Audiens Retraite ARRCO
	Tranche 2 (de 1 à 3 plafonds de la sécurité sociale) Utilisation du plafond annuel quelle que soit la durée du temps de travail	10 %	10 %			1,3 %	0,9 %			
Cadres permanents et intermittents	Tranche 1 (du 1er euro au plafond de la sécurité sociale) déterminée *prorata temporis*	4,5 %	3 %	0,22 %	0,13 %	1,2 %	0,8 %	0,036 %	0,024 %	Audiens Retraite ARRCO
								(Audiens Retraite AGIRC)		
	Tranche 2 (de 1 à 4 plafonds de la sécurité sociale) déterminée *prorata temporis*	12,6 %	7,7 %	0,22 %	0,13 %	1,3 %	0,9 %	0,036 %	0,024 %	Audiens Retraite AGIRC
	Tranche 3 (de 4 à 8 plafonds de la sécurité sociale) déterminée *prorata temporis*	12,6 %	7,7 %	0,22 %	0,13 %					

** CET : contribution exceptionnelle et temporaire – AGFF : Association pour le fonds de financement de l'AGIRC et de l'ARRCO – APEC : Association pour l'emploi des cadres.*

Source : Audiens.

Ainsi que l'a souligné M. Patrick Bézier, directeur général d'Audiens, le régime de retraite complémentaire du secteur du spectacle dégage des résultats excédentaires, en raison d'une pyramide des âges pour l'instant favorable. Sa pérennité semble garantie par le maintien de la présomption de salariat et l'attractivité économique du secteur qui se traduit par une croissance de la masse salariale. Il participe ainsi à la solidarité interprofessionnelle dans le cadre de l'AGIRC et de l'ARRCO en étant, pour l'heure, contributeur net.

Ce régime était financé, en 2011, par 1 milliard d'euros de cotisations, assises sur une masse salariale de 9 milliards d'euros. On comptait, la même année, 40 978 entreprises cotisantes. Les bénéficiaires du régime se sont vu verser 981 millions d'euros de prestations, répartis à raison de 555 millions d'euros pour le régime ARRCO et 426 millions d'euros pour le régime AGIRC.

Allocation annuelle moyenne de retraite complémentaire des intermittents du spectacle en 2011 (Audiens retraite ARRCO)

Catégorie d'emploi	**Effectifs**	Allocation moyenne annuelle **brute** *(en euros)*
Artistes intermittents	14 135	4 353
Non-cadres intermittents	3 826	4 400
Cadres intermittents	4 391	5 138

Source : Audiens.

Allocation annuelle médiane de retraite complémentaire des intermittents du spectacle en 2011 (Audiens retraite ARRCO)

Catégorie d'emploi	**Effectifs**	Allocation médiane annuelle brute (en euros)
Artistes intermittents	14 135	3 301
Techniciens intermittents	3 826	3 989

Source : Audiens.

• *La mise en œuvre de dispositifs de prévoyance et d'assurance complémentaire santé particuliers*

La Fédération CGT du spectacle a salué auprès de la mission d'information commune les avancées réalisées en matière de prévoyance et de santé, grâce notamment à la conclusion de l'accord interbranche instituant des garanties collectives et obligatoires pour l'ensemble des intermittents du spectacle du 20 décembre 2006, étendu le 19 mars 2007 et qui a fait l'objet de divers avenants.

Les artistes et techniciens du spectacle des secteurs du spectacle vivant, de l'audiovisuel, de la production de films d'animation et de l'édition

phonographique bénéficient ainsi d'une couverture collective de prévoyance, y compris pendant leurs périodes d'inactivité. En 2012, cette couverture a été financée, à hauteur de 5,4 millions d'euros, par des cotisations ; elle a versé, la même année, des prestations à hauteur de 2,6 millions d'euros. Les partenaires sociaux ont, en outre, prévu l'accès à une assurance complémentaire « santé intermittents », qui comptait, en janvier 2013, 17 024 intermittents cotisants. Le montant des cotisations recouvrées auprès de ceux-ci (en prenant en compte la participation des employeurs) s'est élevé à 10 millions d'euros, pour un montant de prestations versées de 8,4 millions d'euros. Audiens gère enfin un centre de santé qui a accueilli, en 2012, près de 147 000 patients et effectué 250 bilans de santé de professionnels du spectacle vivant.

Ce dispositif de prévoyance repose sur une transférabilité des droits qui permet que les risques sociaux soient couverts, y compris lorsque les salariés ne sont pas liés par un contrat de travail. Ainsi, comme l'a relevé M. Patrick Bézier, directeur général d'Audiens, les partenaires sociaux du spectacle ont su organiser une protection sociale adaptée à un rythme de travail original, en mettant en œuvre des solutions innovantes qui intègrent les spécificités des conditions d'emploi, à savoir le salariat multi-employeurs, l'absence de référent, des horaires décalés et une usure physique parfois précoce pour certains métiers particulièrement pénibles. Cet édifice social est en outre financièrement équilibré, ce qui illustre l'esprit de responsabilité dont a su faire preuve la profession.

Selon les données communiquées par Audiens, ce sont ainsi plus de vingt régimes de santé ou de prévoyance mutualisés qui ont été prévus par les partenaires sociaux, afin d'offrir des garanties collectives adaptées aux spécificités de chaque profession. Ces garanties devraient être bientôt étendues, puisque des négociations devraient être ouvertes, dans le courant de l'année, pour permettre la mise en place d'une garantie invalidité au bénéfice des intermittents du spectacle.

Une solidarité est organisée entre les entreprises employant des intermittents du spectacle et les intermittents eux-mêmes, grâce à la constitution d'un Fonds collectif du spectacle pour la santé. Alimenté par des cotisations obligatoires et géré par Audiens, il aide les intermittents à financer une partie de leur garantie santé dès lors que ceux-ci justifient de 507 heures de travail au cours de l'année civile précédente.

● *Un régime original de congés payés*

Les congés des artistes et techniciens du spectacle relèvent, eux aussi, d'un régime spécifique. Dans le droit commun, la durée légale des congés payés est déterminée à raison de 2,5 jours ouvrables par mois de travail effectif chez le même employeur. Cette durée, valable pour les salariés à temps plein et à temps partiel, correspond à 30 jours ouvrables (soit cinq semaines) pour une année complète de travail effectué durant la période de référence prise en compte.

Dans le secteur du spectacle, le régime des congés payés des personnels artistiques et techniques intermittents est régi par les articles D. 7121-28 et suivants du code du travail. Ces salariés ont droit à un congé lorsqu'ils justifient d'au moins quatre semaines d'engagement ou de trente cachets au cours de la période de référence chez un ou plusieurs employeurs. Chaque journée de congé payé est considérée, pour la détermination du droit au congé ultérieur, comme correspondant à une journée de travail ou à un cachet. En raison de la multiplicité des employeurs des intermittents du spectacle, les droits au congé payé sont « monétisés ». Ils donnent lieu au versement d'une indemnité de congés payés dont le montant ne peut dépasser le maximum conventionnel ou, en l'absence de convention collective, le triple du montant du salaire minimum de la catégorie professionnelle.

Le service des congés payés est assuré par une caisse unique, la Caisse des congés spectacles, association d'employeurs. Tous les entrepreneurs de spectacles, ainsi que les sociétés de production cinématographique, de production et de communication audiovisuelles, qu'ils exercent leur activité à titre principal ou accessoire dans le spectacle et quelle que soit leur forme juridique ou leur statut, doivent cotiser à la caisse.

Le salaire servant de base au calcul de l'indemnité de congés payés et de la cotisation est la rémunération brute acquise par le salarié au titre du travail effectif exercé durant la période de référence, avant toute déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels et toute retenue. Il comprend les heures supplémentaires ainsi que les avantages en nature et certaines primes et indemnités, mais non les remboursements pour frais professionnels. La cotisation est entièrement à la charge de l'employeur. Son taux est de 15,20 % pour les activités exercées à compter du 1er avril 2012.

La Caisse des congés spectacles est chargée de verser aux intermittents du spectacle une indemnité de congés payés égale à 11,1 % de la rémunération brute, contre 10 % pour les contrats à durée déterminée de droit commun, en raison de la prise en compte de chaque journée de congés payés, pour la détermination du droit au congé ultérieur, comme correspondant à une journée de travail ou à un cachet.

Les données communiquées par M. Régis Braut, délégué général de la Caisse des congés spectacles, permettent de constater que les effectifs indemnisés par celle-ci ont régulièrement progressé : proches de 110 000 en 2001, ils ont atteint 146 133 bénéficiaires en 2011. Le montant de l'indemnité moyenne de congés payés est, sur la même période, passé de 1 406 euros à 1 473 euros. Le nombre de jours de congés payés, légèrement inférieur à 900 000 en 2001, s'est établi à 1 232 837 en 2011, pour un montant global d'environ 294 millions d'euros.

Les indemnités de congés payés sont essentiellement versées aux intermittents du spectacle vivant et de l'audiovisuel, les salariés du cinéma ne constituant qu'une part marginale des bénéficiaires.

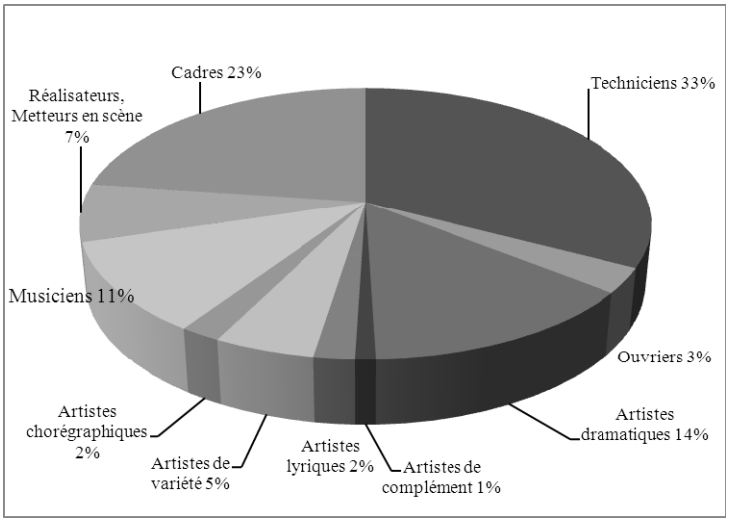
Répartition des indemnités de congés payés versées du 1er avril 2010 au 31 mars 2011 selon le secteur d'activité des bénéficiaires

	Cinéma	Audiovisuel	Spectacle vivant
Nombre de jours ou cachets	10 %	35 %	55 %
Montant des indemnités versées	13 %	42 %	45 %

Source : Caisse des congés spectacles.

La répartition de ces indemnités par catégorie d'emploi (notamment entre artistes et techniciens) est relativement homogène.

Répartition par catégorie d'emploi du montant des indemnités de congés payées versées



Source : Caisse des congés spectacles.

Prévu pour permettre à l'ensemble des intermittents du spectacle de bénéficier d'une prise effective de congés payés grâce au versement d'une indemnité, le régime de la Caisse des congés spectacles résulte donc d'une construction originale, destinée à prendre en compte la multiplicité des employeurs de ces salariés. On notera toutefois que le taux de non-paiement des indemnités est de 6 % : il concerne, pour moitié, des bénéficiaires potentiels bien identifiés mais qui ne font pas de demande d'indemnité et, pour l'autre moitié, des salariés qui n'ont pas demandé leur immatriculation auprès de la caisse.

● *Un dispositif spécifique pour la santé au travail*

L'accès des intermittents du spectacle à la santé au travail est rendu difficile par leurs conditions d'emploi : la durée limitée de leurs contrats, la multiplicité de leurs employeurs et de leurs lieux de travail, l'alternance de

périodes de travail et de périodes d'inactivité ainsi que l'exercice fréquent de plusieurs fonctions ou métiers chaque année constituent autant d'obstacles à un suivi approprié de la santé de ces salariés.

La situation s'est nettement améliorée grâce à la signature, le 29 juin 2009, de l'accord national interbranche sur la santé au travail des salariés intermittents du spectacle vivant et enregistré, étendu le 17 mai 2010, qui mandate le Centre médical de la Bourse, service interentreprises de santé au travail, pour le suivi des intermittents du spectacle sur l'ensemble du territoire national. Sont couvertes par cet accord toutes les entreprises qui emploient des intermittents du spectacle et dont l'activité principale est rattachée au spectacle vivant, à l'audiovisuel et à la production phonographique.

Cet accord a permis d'instaurer un observatoire de la santé au travail des artistes et techniciens du spectacle et d'entériner le principe d'une surveillance médicale annuelle des intermittents. Il a en outre institué une aide du Centre médical de la Bourse aux employeurs pour l'évaluation des risques professionnels, ce qui se révèle particulièrement nécessaire dans un secteur où les salariés sont parfois amenés à travailler dans des conditions difficiles (port de charges, exposition à des substances dangereuses, troubles musculo-squelettiques pour les danseurs, par exemple). L'accord interbranche prévoit enfin un renforcement de la présence du Centre médical de la Bourse en région, ce qui devrait contribuer à améliorer le suivi médical au travail des intermittents.

Les employeurs doivent, chaque année, verser au Centre médical de la Bourse une cotisation dont le montant est proposé par le conseil de gestion des intermittents du spectacle du centre, instance paritaire, et validé par son conseil d'administration. Depuis 2007, le groupe Audiens est chargé de l'appel et du recouvrement de ces cotisations, dont le taux, en 2013, s'élève à 0,32 % de la masse salariale des intermittents du spectacle déclarés par les employeurs au titre de la retraite complémentaire. Une cotisation minimale de 40 euros a en outre été instaurée, quels que soient le nombre d'intermittents et la masse salariale déclarés. Le Centre médical de la Bourse compte ainsi environ 30 000 entreprises adhérentes.

● *Une formation professionnelle continue qui repose sur la mutualisation*

La logique de mutualisation a également prévalu en matière de formation professionnelle continue qui repose sur un système de transférabilité des droits des bénéficiaires.

La formation professionnelle continue des intermittents du spectacle est gérée par un fonds d'assurance formation dénommé AFDAS. Cette association est l'organisme paritaire collecteur agréé par l'État pour collecter les contributions au titre de la formation des employeurs de la culture, de la communication et des loisirs. Elle a été créée en 1972, par voie conventionnelle, à l'initiative des organisations professionnelles du spectacle vivant, pour gérer le dispositif de

formation professionnelle continue dans le secteur et l'adapter aux conditions particulières d'emploi des intermittents du spectacle. Ceux-ci ne pouvant faire valoir leur droit à la formation professionnelle continue lorsqu'ils sont sous contrat, l'AFDAS, entre deux contrats, se substitue à leur employeur. Ainsi que l'a souligné Mme Christiane Bruere-Dawson, directrice générale de l'AFDAS, cette instance a joué le rôle d'un précurseur dans l'affirmation du principe selon lequel les demandeurs d'emploi ont droit à une formation professionnelle financée par des fonds mutualisés.

L'AFDAS a vu son champ d'intervention progressivement élargi, notamment aux secteurs de la presse et de l'édition. En 2012, l'AFDAS a ainsi collecté les contributions de dix branches professionnelles, représentant plus de 43 000 entreprises, parmi lesquelles 22 144 au titre de l'emploi d'intermittents du spectacle. Il convient d'y ajouter 65 389 structures organisatrices de spectacles occasionnels qui ont versé leur contribution par l'intermédiaire du guichet unique du spectacle occasionnel.

Secteurs d'activité des entreprises cotisant à l'AFDAS en 2012

(en %)

Secteur d'activité	**Part des entreprises cotisantes**	Part des contributions versées
Spectacle	72	42
Audiovisuel et production cinématographique	25,5	55
Publicité	1	1
Loisirs	1,25	1
Divers	0,25	1

Source : AFDAS.

Les cotisations des employeurs sont assises sur la rémunération brute, éventuellement après déduction pour frais professionnels. Le taux de cotisation est unique, quelle que soit la taille de l'entreprise, et a été fixé à 2,15 % par l'accord interbranche relatif aux modalités d'accès à la formation professionnelle tout au long de la vie pour les intermittents du spectacle, signé le 6 juillet 2007 et étendu par arrêté du 21 février 2008.

Cet accord dispose que les intermittents du spectacle peuvent bénéficier de droits à formation similaires à ceux des salariés occupés sous contrats de travail à durée indéterminée ou à durée déterminée de droit commun, qu'ils soient sous contrat dans une entreprise ou en situation de demandeur d'emploi. Lorsqu'ils ne sont pas liés par un contrat de travail, ils ont la faculté de faire valoir leurs droits auprès de l'AFDAS au titre du congé individuel de formation, du plan de formation, du droit individuel à la formation et de la période de professionnalisation.

L'AFDAS se substitue donc à l'employeur afin de pallier la discontinuité des emplois dans le secteur du spectacle, par exemple en mettant en place des plans de formation. Les partenaires sociaux du secteur ont ainsi inventé la portabilité du droit individuel à la formation, notamment en ouvrant la possibilité, pour les intermittents, de bénéficier de périodes de professionnalisation, lesquelles sont en principe liées à un contrat à durée indéterminée.

Les conditions requises pour bénéficier d'une action de formation diffèrent selon le dispositif dont la mise en œuvre est demandée et selon la catégorie d'emploi des salariés. À titre d'exemple, pour accéder au plan de formation, les techniciens du spectacle enregistré doivent justifier de 130 jours de travail au cours des 24 derniers mois ; les techniciens du spectacle vivant, metteurs en scène et réalisateurs doivent pour leur part justifier de 88 jours de travail ou cachets sur la même période ; il est exigé des artistes 48 jours de travail, un cachet étant retenu pour un jour de travail.

Le montant total des contributions acquittées au titre de la formation professionnelle des intermittents du spectacle s'est élevé, en 2011, à 48 millions d'euros, dont 2,8 millions d'euros au titre du guichet unique du spectacle occasionnel. Le montant de ces contributions a ainsi progressé de 3,7 % par rapport à 2010, alors que le volume de la masse salariale a augmenté, dans le même temps, de 3,6 %. On peut donc en déduire que la collecte des contributions s'est améliorée. Sur les 48 millions d'euros acquittés, 13,5 millions l'ont été au titre du congé individuel de formation, 27,9 millions au titre du plan de formation et 6,7 millions d'euros au titre de la période de professionnalisation.

L'AFDAS a compté, en 2011, 99 300 ayants droit. De 2005 à la fin de l'année 2011, plus de 148 000 intermittents du spectacle ont acquis un droit individuel à la formation, pour un total de 8,5 millions d'heures. Le dispositif créé par les partenaires sociaux a donc, à l'évidence, permis une mise en œuvre du droit à la formation professionnelle des intermittents du spectacle même si, comme on le verra plus loin, des progrès restent possibles.

● *Des avancées avec le guichet unique du spectacle occasionnel*

Mis en place à la fin de l'année 1999, le guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO) est devenu obligatoire le 1er janvier 2004 pour les employeurs d'artiste ou de technicien du spectacle dits « occasionnels » parce que le spectacle vivant ne constitue pas leur activité principale. Il concerne donc les organisateurs de spectacles vivants dispensés de licence d'entrepreneur de spectacles, ainsi que les structures qui, bien que titulaires d'une licence, ne pratiquent pas l'organisation de spectacles au titre de leur activité principale. Il s'adresse, en particulier, à l'État, aux collectivités territoriales et à leurs établissements publics. Il ne s'applique pas au secteur du spectacle enregistré.

Le GUSO leur permet de s'acquitter auprès d'un organisme unique de leurs obligations déclaratives liées à l'embauche et à l'emploi d'artistes et

techniciens du spectacle, ainsi que du paiement de l'ensemble des cotisations et contributions sociales s'y rapportant, ce qui garantit la collecte effective de ces cotisations et, partant, la constitution des droits sociaux des salariés embauchés.

Les cotisations concernées sont celles dues au titre de la formation professionnelle, de l'assurance chômage, de la retraite complémentaire, de la prévoyance, des congés payés, de la santé au travail et de la sécurité sociale.

Le guichet unique, géré par Pôle emploi, permet aux employeurs occasionnels de s'acquitter de nombreuses obligations déclaratives : déclaration nominative préalable à l'embauche, déclaration annuelle des salaires, immatriculation auprès de l'URSSAF, immatriculation du salarié au régime général, bordereau récapitulatif des cotisations, affiliation du salarié au régime d'assurance chômage, déclarations au régime d'assurance chômage des rémunérations versées au salarié, affiliation et déclarations auprès de la caisse de congés payés, affiliation, adhésion et déclarations auprès des institutions de retraite complémentaire, déclarations auprès des services médicaux du travail et enfin, déclarations requises pour l'application des dispositions relatives à la formation professionnelle. Il délivre au salarié une attestation qui vaut bulletin de salaire.

Cet outil de simplification administrative a, dans l'ensemble, été favorablement jugé par les personnes entendues par la mission d'information, même si certaines ont pu pointer quelques dysfonctionnements ou des améliorations possibles, comme on le verra plus loin.

Le montant des cotisations versées au guichet unique n'est pas très élevé car si le nombre d'employeurs qui en relève est important, le nombre de spectacles correspondants, et donc la masse salariale, ne sont pas comparables à ceux du champ dit « professionnel ». D'après les données communiquées par Pôle emploi, le guichet unique a perçu, en 2011, 97,9 millions d'euros de cotisations, pour un total de près de 85 000 employeurs. Ce dispositif remplit donc son objectif de collecte et permet, ainsi, de conforter les droits sociaux des salariés du secteur du spectacle.

Les professions du spectacle et les pouvoirs publics ont ainsi, au fil des années, construit un régime original et adapté aux spécificités des conditions d'emploi des salariés intermittents. Cette démarche a permis la constitution de droits sociaux essentiels pour ces populations souvent précaires. Il en a été de même en matière d'assurance chômage pour laquelle les partenaires sociaux ont su élaborer un dispositif particulier destiné à prendre en compte la nature discontinue de l'activité des intermittents du spectacle.

c) Des règles d'assurance chômage spécifiques

Le régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle se distingue, sur de nombreux points, du régime dit « général ». Il convient de rappeler les raisons de la constitution de ce dispositif original, ses principales

évolutions ainsi que le régime actuellement applicable, qui se caractérise par une certaine complexité.

● *La nécessité de tenir compte de la nature discontinue et irrégulière de l'activité des intermittents du spectacle*

La nécessité d'un régime d'assurance chômage adapté aux conditions d'emploi particulières des professions du spectacle a été très largement soulignée par les personnes entendues par la mission d'information commune, qu'elles représentent des organisations syndicales de salariés, des organisations d'employeurs ou d'autres instances.

La Fédération Force ouvrière du spectacle a ainsi insisté sur l'extrême flexibilité requise des salariés du secteur du spectacle vivant, rendue possible par un régime adapté : tous doivent être prêts, à tout moment, à accomplir le travail requis, mais aussi à faire face à l'éventualité d'un terme rapproché de leur contrat de travail, à adapter leur activité au temps, forcément incertain, de la création, ou encore à rechercher des lieux de diffusion. Ces contraintes, bien réelles, sont le quotidien des intermittents du spectacle et elles sont trop souvent passées sous silence au nom de « l'engagement » ou de la « vocation » des professionnels du spectacle.

La même analyse a été livrée par la Fédération UNSA du spectacle qui a jugé que le régime spécifique d'assurance chômage des intermittents du spectacle constituait un élément fondamental de la « flexisécurité » du secteur, alliant flexibilité maximale et protection sociale.

M. Jacques Peskine, président de la FESAC a, lui aussi, estimé essentiel, pour le secteur du spectacle, de protéger les salariés par un dispositif tenant compte de la brièveté de leurs contrats de travail et du grand nombre de leurs employeurs, en rappelant que chaque mois, les intermittents du spectacle alternaient périodes d'activité et de chômage.

La Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France a pour sa part insisté sur la nécessité de mettre en œuvre un dispositif spécifique adapté à des emplois discontinus, un taux de rémunération variable, un travail parfois rémunéré forfaitairement (par cachet) et une activité pouvant être réalisée en dehors des périodes d'emploi.

La Cour des comptes ne met pas, non plus, en cause la légitimité de règles spécifiques destinées à régir l'assurance chômage des professions du spectacle, ce qui a parfois pu être perdu de vue. Comme elle l'indique dans son *Rapport public annuel* de 2012, « *remontant aux années 1930, la mise en place d'un régime spécifique d'indemnisation des périodes de chômage des artistes et techniciens du spectacle a été justifiée par la nature nécessairement discontinue de leur activité. Les règles et principes régissant l'indemnisation des intermittents du spectacle ne*

peuvent donc être comparées avec celles applicables aux salariés relevant du régime général » [1].

La légitimité de règles d'assurance chômage particulières aux professions du spectacle n'a donc été que très rarement contestée dans le cadre des auditions de la mission d'information. Un consensus semble donc se dégager : comme l'ont souligné M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social, et Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, un régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle est pleinement justifié par les particularités de l'activité artistique.

Ce point a d'ailleurs été consacré par le législateur. L'article L. 5421-2 du code du travail prévoit que le revenu de remplacement des travailleurs privés d'emploi peut être régi par des régimes particuliers. L'article L. 5424-20 du même code précise que relèvent d'un tel régime particulier les professions de la production cinématographique, de l'audiovisuel ou du spectacle.

● *Des règles complexes, fruits des négociations passées*

Les modalités concrètes d'application des principes généraux posés par la loi en matière d'indemnisation du chômage sont déterminées par des accords nationaux interprofessionnels conclus entre les organisations représentatives d'employeurs et de salariés et agréés par l'autorité administrative.

Le dernier accord interprofessionnel en la matière est la convention du 6 mai 2011 relative à l'indemnisation du chômage. Elle comprend en annexe un règlement général qui précise les conditions devant être remplies en termes de durée d'affiliation et de contributions des employeurs et des salariés, ainsi que les modalités d'indemnisation des chômeurs. Ce règlement général comporte, lui aussi, des annexes. Son annexe VIII est consacrée au régime d'assurance chômage des ouvriers et techniciens de l'édition d'enregistrement sonore, de la production cinématographique et audiovisuelle, de la radio, de la diffusion et du spectacle. Son annexe X concerne les artistes du spectacle.

*** Un rythme de négociation particulier**

Le premier constat que l'on peut dresser est celui d'une déconnexion des négociations relatives aux règles d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle de celles relatives au régime général. En effet, les règles actuelles résultent d'un protocole d'accord datant du 18 avril 2006 (qui devait cesser de produire ses effets le 31 décembre 2008) modifiant certaines règles des annexes VIII et X, ces dernières ayant par ailleurs été prorogées par un accord du 22 décembre 2005…

Il en résulte une situation pour le moins originale, puisque les annexes VIII et X au règlement général annexé à la convention du 6 mai 2011

---

(1) Cour des comptes, Rapport public annuel de 2012*, p. 371.*

relative à l'indemnisation du chômage visent une convention qui était de cinq ans antérieure et est caduque depuis 2009, à savoir celle du 18 janvier 2006 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage. Comme l'indique la Cour des comptes, « *de ce fait, le régime des annexes VIII et X a acquis une certaine autonomie par rapport aux conventions générales d'assurance chômage. Depuis 2006, leurs dispositions n'ont plus suivi le rythme de renouvellement de ces dernières* » [(1)].

*** Un régime qui a fait l'objet de diverses réformes**

Au-delà de ces aspects formels qui trahissent la difficulté des négociations intervenues dans le domaine de l'assurance chômage de l'intermittence du spectacle, les règles actuelles résultent de diverses réformes. La réglementation des annexes VIII et X a fait l'objet de nombreuses préconisations qui ont, pour certaines, été prises en compte par les partenaires sociaux afin de préciser et renforcer les conditions d'éligibilité à ce régime et resserrer son champ d'application.

Le champ d'application des annexes a tout d'abord fait l'objet d'une redéfinition en 1992 et 1999, en introduisant une condition relative au secteur d'activité des employeurs. La révision du champ d'application par le protocole d'accord du 20 janvier 1999 a conduit à prendre en compte de nouveaux secteurs d'activité, comme l'édition d'enregistrements sonores, et à recourir à une liste de fonctions pour les techniciens du spectacle vivant éligibles au régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. La prise en compte des cachets dans les rémunérations a été limitée aux seuls artistes du spectacle et aux réalisateurs, à l'exclusion des techniciens du spectacle vivant. Le calcul du salaire journalier de référence a été déterminé à partir du salaire réel pour toutes les professions et non plus en fonction d'un barème pour les professions du cinéma et de l'audiovisuel. Enfin, a été mis en œuvre un différé d'indemnisation unique pour tous les allocataires des annexes VIII et X.

Le 19 juin 2002, les partenaires sociaux ont décidé d'instaurer une cotisation spécifique additionnelle à la cotisation générale d'assurance chômage, ce qui a conduit à un doublement de taux. On peut désormais distinguer deux taux de contributions :

– le taux des contributions destinées au financement de l'indemnisation résultant de l'application des règles de droit commun de l'assurance chômage, fixé à 5,40 %, réparti à raison de 3,50 % à la charge des employeurs et 1,90 % à la charge des salariés ;

– le taux des contributions destinées au financement de l'indemnisation résultant de l'application des règles dérogatoires et spécifiques aux annexes VIII et X, fixé à 5,40 %, réparti à raison de 3,50 % à la charge des employeurs et 1,90 % à la charge des salariés.

---

(1) Cour des comptes, Rapport public annuel de 2012*, p. 370.*

Au total, le taux de cotisation s'élève à 10,8 %, dont 7 % à la charge des employeurs et 3,8 % à la charge des salariés. La déconnexion de ce taux avec celui dû au titre du régime général d'assurance chômage est apparue en 2006, lorsque ce dernier a augmenté pour être fixé à 6,40 %, réparti à raison de 4 % à la charge des employeurs et de 2,40 % à la charge des salariés, sans que le taux dû au titre des annexes VIII et X ne soit modifié en conséquence.

À l'été 2003, les règles d'indemnisation des intermittents du spectacle ont été modifiées, dans le sens d'un durcissement des conditions d'accès au régime. La période de référence, au cours de laquelle sont comptabilisées les heures travaillées ouvrant droit à indemnisation, est passée de douze à dix mois pour les techniciens et dix mois et demi pour les artistes, tandis que la durée d'indemnisation a été réduite de douze mois à 243 jours. Le réexamen de la situation des intermittents à la « date anniversaire » – c'est-à-dire celle de leur entrée dans l'indemnisation, à l'expiration de la période de référence d'une durée d'un an – a été remplacé par un réexamen glissant, dès reconstitution du « capital » de 507 heures travaillées et avant même que les droits à indemnisation aient été épuisés. La formule de calcul de l'allocation journalière a été révisée pour prendre en compte le nombre d'heures travaillées.

Le protocole d'accord du 18 avril 2006 relatif aux règles de prise en charge des professionnels intermittents du cinéma, de l'audiovisuel, de la diffusion et du spectacle par le régime d'assurance chômage a assoupli les conditions d'affiliation en permettant la prise en compte, à raison de 5 heures de travail par journée, des périodes de suspension du contrat de travail, congés de maternité et d'adoption et périodes d'accident du travail qui se prolongent à l'issue du contrat de travail. Les périodes de prise en charge par l'assurance maladie, situées en dehors du contrat de travail, ont allongé d'autant la période au cours de laquelle est recherchée la condition d'affiliation. Ont pu en outre être assimilées à des heures travaillées, dans une certaine limite, les périodes de formation non rémunérées par l'assurance chômage et, pour les artistes, les heures d'enseignement délivrées dans un établissement d'enseignement agréé. Les modalités de calcul du montant de l'allocation journalière ont enfin été modifiées pour y introduire, notamment, un seuil de revenu du travail de 12 000 euros au-delà duquel le taux de remplacement diminue, ainsi qu'une différence dans le calcul de l'allocation journalière des artistes et des techniciens.

*** Des règles particulièrement complexes**

Les règles actuelles, issues de ces diverses réformes, se révèlent particulièrement complexes. Votre rapporteur les présente ci-dessous, sans prétendre à l'exhaustivité en raison des multiples cas de figure qui peuvent se présenter.

Ne sont prises en compte, pour déterminer la durée d'affiliation des professionnels du spectacle au régime des intermittents prévu par les annexes VIII et X, que les fonctions et activités exercées dans le champ d'application de ces

annexes. En application de la circulaire n° 2012-14 du 25 mai 2012 de l'Unédic, les heures de travail prises en compte au cours de la période de référence sont :

– pour les ouvriers et techniciens, celles effectuées au titre d'un contrat de travail à durée déterminée, dans l'une des fonctions limitativement énumérées dans la liste jointe à l'annexe VIII par secteur d'activité, pour le compte d'employeurs appartenant à des secteurs d'activité également limitativement définis, répertoriés par leur code de la nomenclature d'activités française [(1)] ;

– pour les artistes, celles effectuées dans le cadre d'un contrat de travail à durée déterminée pour le compte de tout employeur, privé ou public, qui s'assure, moyennant rémunération, le concours de ces artistes en vue de leur production.

Aux termes de l'article 3 de l'annexe VIII, pour pouvoir bénéficier de l'allocation d'aide au retour à l'emploi, les ouvriers et techniciens doivent justifier d'une période d'affiliation de 507 heures de travail au cours des 304 jours qui précèdent la fin du contrat de travail. Seul le temps de travail exercé dans le champ d'application de l'annexe VIII ou de l'annexe X, c'est-à-dire en tant qu'ouvrier, technicien ou artiste, est retenu pour déterminer la durée d'affiliation.

Toute autre heure travaillée qui semble s'apparenter à un travail « intermittent » ne relève pas, en droit, des annexes VIII et X et ne peut donc être comptabilisée dans les heures ouvrant droit au régime spécifique des intermittents. Le nombre d'heures pris en compte pour la période d'affiliation est recherché dans les limites prévues pour la durée maximale hebdomadaire de travail (48 heures par semaine ou, en cas de circonstances exceptionnelles, 60 heures).

Les périodes de suspension du contrat de travail sont prises en compte à raison de 5 heures de travail par journée de suspension, à l'exception de celles qui ont donné lieu à l'exercice d'une activité professionnelle ne relevant pas du régime d'assurance chômage des professionnels du spectacle.

Les actions de formation sont, en application de l'article 7 de l'annexe VIII, assimilées à des heures de travail dans la limite des deux tiers du nombre d'heures de travail dont le chômeur justifie dans la période de référence, soit 338 heures.

La réadmission dans l'indemnisation du chômage est subordonnée, en application de l'article 10 de l'annexe VIII, à la même durée d'affiliation qu'en cas de première admission, au titre des activités exercées postérieurement à la fin du contrat de travail précédemment prise en considération pour l'ouverture des droits (soit 507 heures de travail au cours d'une période de référence couvrant les 304 jours qui précèdent la fin du contrat de travail).

Si cette durée d'affiliation n'est pas atteinte, des périodes de référence plus longues peuvent être considérées, avec une majoration du nombre d'heures

---

(1) Voir annexe n° 4.

exigées pour l'ouverture des droits. La durée d'affiliation exigée est alors majorée de 50 heures par période de 30 jours au-delà du 304e jour précédant la fin du contrat, conformément au tableau suivant :

Nombre d'heures de travail requises pour une réadmission dans l'indemnisation des ouvriers et techniciens du spectacle en fonction de la durée de la période de référence

Durée de la période de référence en jours	Nombre d'heures de travail requises
304	507
335	557
365	607
395	657

L'article 12 de l'annexe VIII prévoit enfin que l'allocation d'aide au retour à l'emploi est maintenue jusqu'à l'âge de la retraite pour les ouvriers et techniciens qui remplissent les conditions suivantes :

– être en cours d'indemnisation ;

– justifier soit de 9 000 heures de travail exercées dans une profession du spectacle, dont 1521 heures au cours des trois dernières années, soit de quinze ans au moins d'affiliation au régime d'assurance chômage ;

– justifier de 100 trimestres validés par l'assurance vieillesse.

Les règles applicables aux artistes sont, sur certains points, très proches de celles prévues pour les techniciens. L'article 3 de l'annexe X du règlement général stipule que, pour pouvoir bénéficier de l'allocation d'aide au retour à l'emploi, les artistes doivent justifier d'une période d'affiliation de 507 heures de travail au cours des 319 jours qui précèdent la fin du contrat de travail.

Lorsque l'activité des artistes est déclarée sous la forme de cachets, c'est-à-dire de rétributions pour un engagement déterminé, chaque cachet est converti en heures, selon les règles suivantes :

– un cachet égale 8 heures de travail en cas de cachets dits « groupés » (c'est-à-dire couvrant une période d'emploi d'au moins cinq jours continus chez le même employeur) ;

– un cachet égale 12 heures de travail en cas de cachet dit « isolé ».

Le nombre de cachets pris en compte pour apprécier la durée d'affiliation ne peut être supérieur à 28 par mois.

La plupart des autres règles d'affiliation sont similaires à celles applicables aux ouvriers et techniciens du spectacle. Ainsi en est-il, par exemple, de la prise en compte des périodes de suspension du contrat de travail et des actions de formation pour déterminer la période d'affiliation.

En revanche, contrairement aux ouvriers et techniciens, les artistes bénéficient, en application de l'article 7 de l'annexe X, d'une prise en compte, dans leur période d'affiliation, des heures d'enseignement qu'ils ont dispensées, dans la limite de 55 heures ; cette limite est portée à 90 heures pour les artistes âgés de cinquante ans et plus. Les heures d'enseignement ainsi prises en compte réduisent, à due concurrence, la limite des deux tiers du nombre d'heures de travail pouvant être dédiées à des actions de formation.

La « réadmission » dans l'indemnisation du chômage est subordonnée, en application de l'article 10 de l'annexe X, à la même durée d'affiliation qu'en cas de première admission, au titre des activités exercées postérieurement à la fin du contrat de travail précédemment prise en considération pour l'ouverture des droits (soit 507 heures de travail au cours d'une période de référence couvrant les 319 jours qui précèdent la fin du contrat de travail).

Si cette durée d'affiliation n'est pas atteinte, comme pour les ouvriers et techniciens, des périodes de référence plus longues peuvent être considérées, avec une majoration du nombre d'heures exigées pour l'ouverture des droits : la durée d'affiliation exigée est majorée de 48 heures par période de 30 jours au-delà du 335e jour précédant la fin du contrat (1), conformément au tableau suivant :

Nombre d'heures de travail requises pour une réadmission dans l'indemnisation des artistes en fonction de la durée de la période de référence

Durée de la période de référence en jours	Nombre d'heures de travail requises
319	507
335	531
365	579
395	627

L'article 12 de l'annexe X prévoit par ailleurs un maintien de l'allocation d'aide au retour à l'emploi jusqu'à l'âge de la retraite pour les artistes, sous les mêmes conditions que celles prévues pour les ouvriers et techniciens du spectacle.

On notera enfin qu'il est possible aux intermittents du spectacle de cumuler l'allocation de retour à l'emploi avec l'exercice d'une activité, sous certaines conditions précisées par l'article 41 de chacune des annexes VIII et X. Celui-ci détermine en effet le nombre de jours de privation d'emploi indemnisable au cours d'un mois en cas d'exercice d'une activité professionnelle. Le nombre de jours de travail au cours du mois civil est déterminé en fonction du nombre d'heures de travail effectuées, à raison de 8 heures par jour pour l'annexe VIII et 10 heures par jour pour l'annexe X. Le nombre de jours de privation involontaire d'emploi indemnisable au cours d'un mois civil est alors égal à la différence entre le nombre de jours calendaires du mois et le nombre de jours de travail affecté du

(1) Par exception, au-delà du 319e jour, la durée d'affiliation requise est majorée de 24 heures.

coefficient de 1,4 pour l'annexe VIII et 1,3 pour l'annexe X. La prise en charge est reportée à l'expiration d'un différé d'indemnisation calculé en fonction des salaires perçus au cours de la période de référence retenue pour l'ouverture de droits.

*** Une appréciation des droits également complexe**

Les règles d'appréciation des droits des intermittents du spectacle se révèlent, en pratique, très complexes, notamment lorsque ceux-ci ont exercé des activités relevant de plusieurs réglementations au titre de l'assurance chômage.

Le premier cas de figure est celui de l'exercice d'activités relevant exclusivement, et alternativement, des annexes VIII et X. Il est traité par le paragraphe 8 de l'accord d'application n° 1 du 6 mai 2011 pris pour l'application du règlement général annexé et des annexes au règlement général de la convention du 6 mai 2011. Celui-ci prévoit que « *la condition d'affiliation est déterminée en totalisant les heures de travail accomplies au titre des annexes VIII et X respectivement au cours des 304 jours et 319 jours précédant la fin de contrat de travail* » et que « *la réglementation applicable est celle de l'annexe qui correspond aux activités ayant permis de constater l'affiliation la plus importante au cours des périodes de référence précédant la fin de contrat de travail* ». Ce point n'est pas anodin car les formules de calcul des allocations journalières dues au titre de chacune des deux annexes diffèrent. Elles sont par ailleurs d'une redoutable complexité, ce qui est loin de faciliter l'exercice de leurs droits par les intermittents du spectacle.

Modalités de détermination de l'allocation journalière au titre des annexes VIII et X

Pour l'annexe VIII

L'allocation journalière (AJ) est calculée sur la base de la formule suivante : AJ = A + B + C avec

A = allocation journalière minimale x [0,50 x salaire de référence (jusqu'à 12 000 €) + 0,05 x (salaire de référence – 12 000 €)] / nombre d'heures exigées sur la période de référence x SMIC horaire

B = allocation journalière minimale x [0,30 x nombre d'heures travaillées (jusqu'à 600 heures) + 0,10 x (nombre d'heures travaillées – 600 heures)] / nombre d'heures exigées sur la période de référence

C = allocation journalière minimale x 0,40 = (31,36 € x 0,40) = 12,54 €

Pour l'annexe X

L'allocation journalière (AJ) est calculée sur la base de la formule suivante : AJ = A + B + C avec

A = allocation journalière minimale x [0,40 x salaire de référence (jusqu'à 12 000 €) + 0,05 x (salaire de référence – 12 000 €)] / nombre d'heures exigées sur la période de référence x SMIC horaire

B = allocation journalière minimale x [0,30 x nombre d'heures travaillées (jusqu'à 600 heures) + 0,10 x (NHT – 600 heures)] / nombre d'heures exigées sur la période de référence

C = allocation journalière minimale x 0,70 (31,36 € x 0,70) = 21,95 €

Pour les deux annexes

À titre transitoire, l'allocation journalière minimale demeure fixée à 31,36 euros, jusqu'à ce que le montant de l'allocation minimale du régime général atteigne ce montant.

Les allocations journalières sont plafonnées à 34,4 % de 1/365e du plafond annuel des contributions au titre de l'assurance chômage (34,4 % du plafond journalier des contributions soit, en 2013, 139,6 euros).

Le deuxième cas de figure est celui de l'exercice d'activités relevant de règlements différents. Il revient alors à Pôle emploi de rechercher si l'intermittent remplit de nouveau, pour sa réadmission à l'indemnisation, la condition de 507 heures de travail régies par les annexes VIII ou X, au cours des derniers dix mois ou dix mois et demi (ou sur une période plus longue comme exposé plus haut).

Si cette condition n'est pas remplie, Pôle emploi doit rechercher si un droit à l'allocation d'aide au retour à l'emploi peut être ouvert au titre d'un autre régime d'assurance chômage que celui des intermittents du spectacle. Un droit à l'assurance chômage doit donc être ouvert, si cela est possible, avant toute recherche d'ouverture de droit à une des allocations relevant de la solidarité nationale qui ont un caractère subsidiaire. En pratique, les intermittents du spectacle étant embauchés sous contrat à durée déterminée, la réglementation

applicable est, le plus souvent, celle de l'annexe IV au règlement général annexé à la convention d'assurance chômage qui couvre les salariés intermittents et intérimaires. Le paragraphe 1er de l'accord d'application n° 1 du 6 mai 2011 précité prévoit que sont ouverts des droits au titre de cette dernière annexe si le demandeur justifie d'au moins 151 heures travaillées au cours des trois derniers mois.

Le troisième cas de figure est celui où aucune annexe au règlement général ne peut être appliquée, faute pour le demandeur de remplir les conditions minimales requises en matière d'affiliation. Comme l'indique la circulaire n° 2012-14 du 25 mai 2012 de l'Unédic, « *lorsqu'aucune réglementation n'est applicable à un intermittent parce qu'il a occupé successivement des emplois relevant de réglementations différentes et que la durée d'emploi est insuffisante dans chacune d'elle, il peut bénéficier d'une ouverture de droits s'il justifie* (…) *de 610 heures de travail ou de 122 jours d'affiliation dans les 28 ou 36 mois précédant la fin du contrat de travail* ». Il s'agit de la clause dite « de sauvegarde » prévue par le paragraphe 4 de l'accord d'application n° 1, applicable si le demandeur ne peut prétendre au versement d'un reliquat d'allocation ou d'une prise en charge au titre de la solidarité nationale.

Pour la recherche des 610 heures de travail ou des 122 jours d'affiliation, il n'est pas fait application des assimilations prévues par les annexes VIII et X (formation professionnelle et maternité hors contrat de travail).

Lorsqu'une ouverture de droits est prononcée au titre de la clause de sauvegarde, le demandeur bénéficie pendant 122 jours de l'allocation minimale du règlement général (28,21 euros par jour au 1er janvier 2013), dans la limite de 75 % des rémunérations antérieures.

Les auditions menées par la mission d'information commune ont permis de constater que la complexité des règles applicables à l'indemnisation du chômage de l'intermittence du spectacle pouvait donner lieu à des incompréhensions et des contestations, notamment en cas de rejets des demandes, parfois considérés comme abusifs par les intéressés. Le « basculement » dans l'annexe IV et l'application de la « clause de sauvegarde », en particulier, semblent faire l'objet de critiques assez vives de la part des demandeurs qui estiment que des erreurs ont été commises lors de l'appréciation de leurs droits par Pôle emploi.

S'il peut faire état de ces critiques émises lors des auditions de la mission, votre rapporteur n'est pas en mesure de se prononcer sur leur bien-fondé. Tout au plus peut-il contribuer à informer sur le sort réservé aux dossiers de demande d'indemnisation des intermittents du spectacle, en exposant les informations communiquées par Pôle emploi concernant le nombre de rejets de demande d'ouverture de droits au titre des annexes VIII et X.

Nombre de refus d'ouverture de droits à indemnisation du chômage au titre des annexes VIII et X

Mois	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Janvier	23	2 736	2 619	2 276	2 434	1 894	1 893	1 735	1 741
Février	594	2 102	1 911	2 048	1 971	1 701	1 702	1 478	1 409
Mars	1 361	1 794	2 436	2 002	1 565	1 858	1 932	1 752	1 619
Avril	1 238	1 641	1 575	1 720	1 789	1 607	1 668	1 350	1 230
Mai	1 263	1 951	1 974	1 433	1 639	1 475	1 385	1 701	1 397
Juin	2 182	2 572	2 613	1 452	2 224	2 098	2 314	1 582	1 893
Juillet	2 094	2 212	2 129	1 670	2 169	1 934	1 932	1 571	1 833
Août	1 630	2 379	2 314	1 893	1 710	2 046	1 791	1 762	1 597
Septembre	2 311	2 943	2 497	1 964	2 014	1 885	1 779	1 807	1 682
Octobre	1 320	2 393	2 355	2 196	1 955	1 757	1 663	1 560	2 039
Novembre	1 289	2 814	2 394	2 076	1 699	1 847	1 733	1 646	4 799
Décembre	1 940	2 143	1 886	1 787	1 813	1 713	1 711	1 499	1 330
Total	**17 245**	**27 680**	**26 703**	**22 517**	**22 982**	**21 815**	**21 503**	**19 443**	**22 569**

Champ : France entière + Monaco.

Source : Pôle emploi STMP État 120 INST.

D'après les informations communiquées par Pôle emploi, les motifs de refus les plus fréquemment invoqués pour l'ouverture de droits des techniciens du spectacle au titre de l'annexe VIII sont les suivants :

– la période d'emploi a été effectuée chez un employeur ne relevant pas du champ d'application de l'annexe VIII ;

– la période d'emploi a été effectuée chez un employeur relevant du champ d'application de l'annexe VIII, mais le contrat de travail a été conclu pour une fonction ne relevant pas des domaines d'activité énumérés limitativement dans la liste jointe à cette annexe.

Pour les artistes, les motifs les plus fréquents justifiant un refus d'ouverture de droits au titre de l'annexe X sont les suivants :

– l'absence de prise en compte de certaines heures d'enseignement. L'article 7 de l'annexe X précise que les heures d'enseignement dispensées par les artistes au titre d'un contrat de travail avec un établissement d'enseignement dûment agréé sont retenues dans la limite de 55 heures pour la justification des 507 heures. Parmi ces établissements d'enseignement

agréés [1], figurent des structures de droit privé bénéficiant d'un financement public. Les agents de Pôle emploi ne sont pas toujours en mesure de vérifier le respect de ce critère à partir du justificatif communiqué par l'intermittent, fiche de paie ou contrat de travail. Il peut en résulter une non-prise en compte des heures d'enseignement délivrées dans certains établissements ;

– la non-prise en compte d'activités d'artiste exercées au sein de l'Union européenne, de l'Espace économique européen ou de la Suisse. En pratique, ces heures doivent être attestées sur un formulaire particulier dit « U 1 ». Celui-ci n'indique pas la profession exercée ; par conséquent, à défaut de pièces complémentaires, les heures travaillées peuvent être retenues au titre du régime général et non au titre de l'annexe X.

Enfin, certains motifs de rejet des demandes sont communs aux artistes et aux techniciens du spectacle :

– les périodes non déclarées ne sont pas prises en compte. Seules sont prises en considération les activités qui ont été déclarées par le salarié chaque mois, à terme échu sur son document de situation mensuelle, et qui figurent sur l'attestation d'employeur mensuelle ;

– les heures travaillées au-delà de 208 heures par mois ne sont pas prises en compte ;

– lorsque la période de référence (dix mois pour les techniciens et dix mois et demi pour les artistes) ne couvre qu'une partie d'un mois civil, le plafond mensuel d'heures travaillées pouvant être prises en compte pour l'affiliation est proratisé en fonction du nombre de jours calendaires compris au cours du mois civil pris en considération. Ainsi, pour un mois civil de trente jours calendaires ne comprenant que quinze jours au sein de la période de référence, le plafond proratisé est de 104 heures (soit 208 heures x 15/30). Dans la pratique, les heures travaillées sont proratisées dès lors qu'un contrat de travail n'est pas totalement compris dans la période de référence, que ces heures se situent, ou pas, dans ladite période de référence ;

– les périodes incluses dans la période de référence mais ayant déjà servi à une précédente ouverture de droits ne sont pas prises en compte ;

---

(1) Conformément à la circulaire n° 2012-14 du 25 mai 2012 de l'Unédic, ces établissements sont les écoles, collèges, lycées, publics et privés sous contrat, les universités, les établissements de formation professionnelle publics placés sous la tutelle de l'État ou des collectivités territoriales ; les structures de droit privé bénéficiant d'un financement public (État ou collectivité territoriale), ou sous tutelle des chambres de métiers et de l'artisanat ou des chambres de commerce et d'industrie, ou habilitées par l'État à dispenser la formation conduisant à un diplôme national ou à un diplôme d'État d'enseignant, dans le domaine du spectacle vivant, du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia ; les établissements d'enseignement public de la musique, de la danse, de l'art dramatique (conservatoires à rayonnement régional, départemental, communal ou intercommunal) ; les structures dispensant un enseignement artistique dans le domaine du spectacle vivant, répertoriées par les codes NAF 80.4 D, 92.3 K et 85.52 Z ; l'Institut national de l'audiovisuel.

– le congé de paternité situé en dehors du contrat de travail n'est pas assimilé à des heures d'activité salariée, qu'il soit indemnisé ou non par la sécurité sociale. En revanche, il est bien assimilé en tant que période de suspension du contrat de travail à raison de 5 heures par jour s'il intervient dans une période couverte par un contrat de travail ;

– les formations rémunérées par l'assurance chômage ne peuvent, en application des annexes VIII et X, être assimilées à des heures de travail.

La situation des intermittents du spectacle au regard des règles de l'assurance chômage est donc, comme on peut le constater, extrêmement complexe, à tel point que l'appréciation de leurs droits peut parfois s'apparenter à un « parcours du combattant ». Cette complexité, couplée aux difficultés rencontrées pour travailler un nombre d'heures suffisant alors que la durée des contrats de travail diminue, peut conduire certains professionnels du spectacle à être exclus de l'indemnisation au titre de l'assurance chômage. Lorsque tel est le cas, ils peuvent, sous certaines conditions, être soutenus par la solidarité nationale au titre de dispositifs spécifiques.

● *Le soutien de la solidarité nationale pour les situations les plus précaires*

Les réformes successives de la réglementation des annexes VIII et X, inspirées par la volonté de maîtriser les dépenses d'assurance chômage au titre de l'intermittence du spectacle, ont conduit à resserrer les conditions requises pour y être éligibles. En particulier, la réforme intervenue au cours de l'été 2003 avait, on s'en souvient, suscité une émotion certaine au sein des intermittents du spectacle qui avaient alors vigoureusement protesté. L'État a ainsi été amené à intervenir pour « amortir » l'impact de ces nouvelles règles qui conduisaient à exclure des professionnels du spectacle de l'indemnisation. A donc été instauré un dispositif spécifique, initialement transitoire puis pérennisé, destiné à assurer aux intermittents les plus précaires une indemnisation de leurs périodes d'inactivité, au titre de la solidarité nationale.

Ce dispositif, initialement intitulé « fonds spécifique provisoire », est entré en vigueur le 1er juillet 2004. Il a ensuite été reconduit en 2005, pour deux ans, sous le nom de « fonds transitoire », celui-ci devenant, le 1er avril 2007, le Fonds de professionnalisation et de solidarité, désormais pérenne et dont la vocation indemnitaire, financée par le ministère chargé de l'emploi, a été élargie à un accompagnement social et professionnel des artistes et techniciens du spectacle financé par le ministère chargé de la culture.

Les indemnités versées par ce fonds sont désormais régies par la partie réglementaire du code du travail qui précise sous quelles conditions peuvent être versées aux professionnels du spectacle privés d'emploi une « allocation de professionnalisation et de solidarité » et une « allocation de fin de droits ». Leur

gestion a été confiée à Pôle emploi en application d'une convention conclue entre l'État et l'Unédic.

L'**allocation de professionnalisation et de solidarité** (APS) est attribuée sous des conditions plus souples que celles requises pour l'attribution de l'allocation d'aide au retour à l'emploi. Sont en effet également pris en compte dans la période d'affiliation :

– les congés de maladie de trois mois ou plus et ceux pour affection de longue durée, assimilés à des heures d'activité à raison de 5 heures de travail par jour de congé ;

– dans la limite de 120 heures, les heures d'enseignement dispensées dans des établissements d'enseignement ou de formation dont la liste limitative est déterminée par arrêté du ministre chargé de l'emploi. Ces heures d'enseignement réduisent à due proportion le nombre d'heures de formation assimilables à une période de travail.

Le versement de l'allocation de professionnalisation et de solidarité, qui peut durer jusqu'à 243 jours, cesse définitivement dès lors que l'allocataire justifie des conditions d'attribution de l'allocation d'aide au retour à l'emploi. Le montant et le point de départ du versement sont déterminés selon les mêmes règles que celles prévues par les annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Cette allocation n'occupe plus qu'une place marginale dans le dispositif de solidarité. En 2011, le montant total des indemnisations versées à ce titre a été d'environ 960 000 euros.

L'**allocation de fin de droits** (AFD) bénéficie aux professionnels du spectacle privés d'emploi qui :

– ont épuisé leurs droits à l'allocation d'aide au retour à l'emploi ou à l'allocation de professionnalisation et de solidarité ;

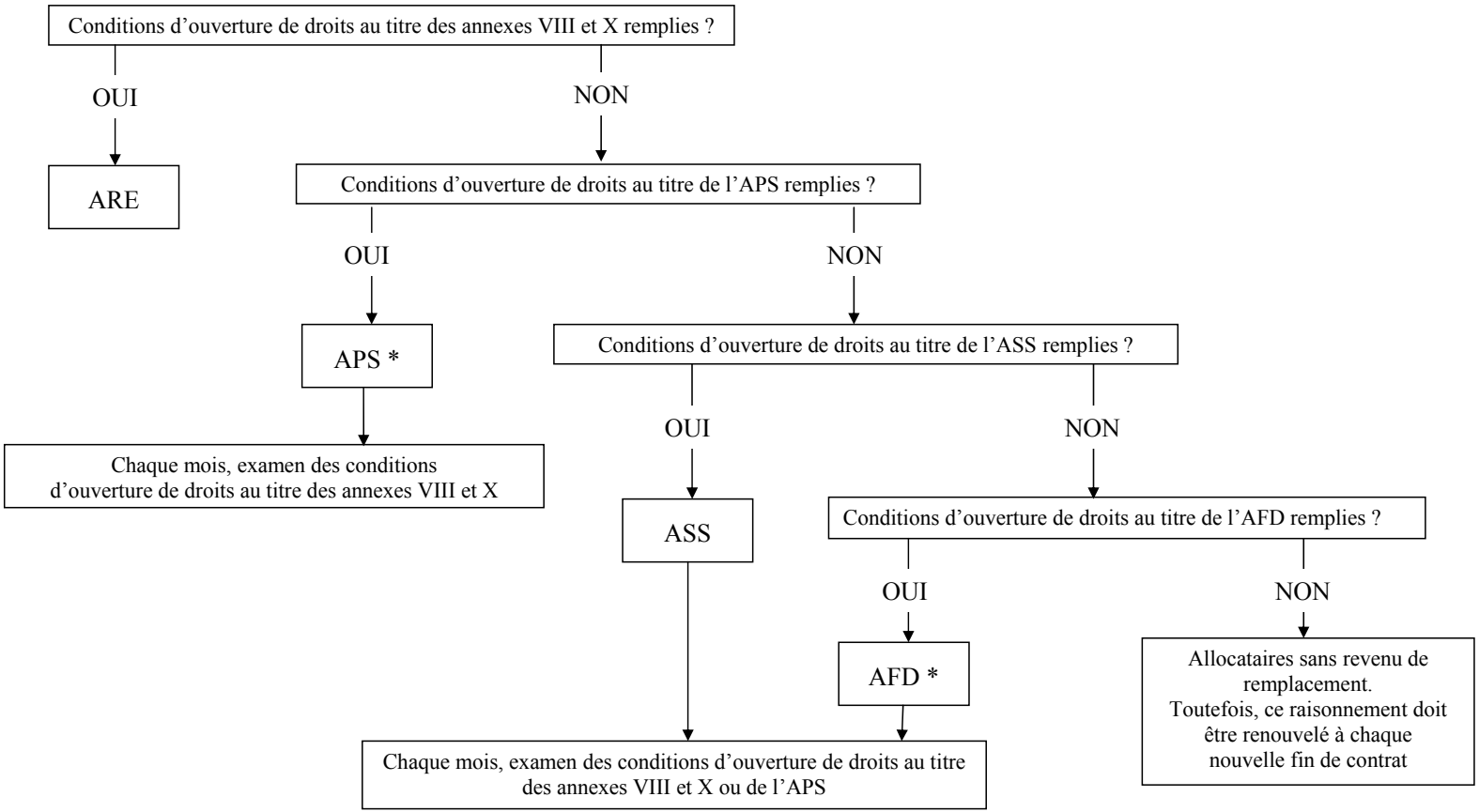
– ne satisfont pas à nouveau aux conditions d'attribution de ces deux allocations ;

– justifient de 507 heures de travail au cours des douze mois précédant la fin de contrat de travail immédiatement antérieure à la demande d'allocation de fin de droits.

La durée de versement de cette allocation varie en fonction de l'ancienneté des intéressés dans le régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Les périodes de congés de maladie ou de maternité n'interrompent pas la durée d'ancienneté mais ne sont pas prises en compte pour le calcul de celle-ci. Le montant de l'allocation de fin de droits a été fixé à un forfait de 30 euros par jour au 1er avril 2007. Elle constitue désormais l'élément central du dispositif de solidarité puisque les sommes versées à ce titre se sont élevées à 6,1 millions d'euros en 2011.

Ces deux allocations ont un caractère subsidiaire par rapport aux allocations d'assurance chômage : à la fin de chaque mois civil, Pôle emploi réexamine donc la situation du bénéficiaire afin de vérifier s'il remplit, de nouveau, la condition d'affiliation prévue par les annexes VIII et X.

Modalités d'examen des droits à indemnisation du chômage des intermittents du spectacle



ARE : allocation d'aide au retour à l'emploi versée au titre des annexes VIII et X de l'assurance chômage
APS : allocation de professionnalisation et de solidarité
ASS : allocation de solidarité spécifique
AFD : allocation de fin de droits
(*) : L'APS et l'AFD sont mises en œuvre uniquement en situation de réadmission, jamais au titre d'une première admission.

Source : Pôle emploi.

D'après les informations fournies par le Fonds de professionnalisation et de solidarité, les entrées dans le volet indemnitaire du fonds connaissent une baisse continue depuis 2006.

Nombre d'entrées dans l'indemnisation par le Fonds de professionnalisation et de solidarité

	2006	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**
Entrées	17 097	15 546	11 554	8 391	8 017	6 830

Source : Fonds de professionnalisation et de solidarité.

L'indemnisation par le fonds concerne, en grande majorité, les artistes (4 611 entrées en 2011 contre 2 219 pour les techniciens). Si l'on considère le nombre d'allocataires mandatés (c'est-à-dire indemnisés au moins un jour au cours de l'année), le constat est similaire : en 2011, on comptait 2 542 techniciens mandatés, pour un montant de 2,6 millions d'euros, et 5 198 artistes mandatés, pour 4,5 millions d'euros de prestations.

La diminution du nombre de mandatés se traduit par une baisse des dépenses d'indemnisation par le fonds : après s'être élevées à plus de 109 millions d'euros en 2006, elles n'étaient plus que d'environ 7 millions d'euros en 2011.

Effectifs indemnisés et indemnisations versées par le Fonds spécifique provisoire, le Fonds transitoire et le Fonds de professionnalisation et de solidarité

Année	**Nombre de bénéficiaires au 31 décembre**	**Nombre de mandatés**	**Prestations versées** *(en euros)*
2004	1 445	2 328	7 395 329
2005	7 329	17 328	75 885 028
2006	6 507	23 323	109 126 942
2007	3 186	20 857	78 603 716
2008	2 024	14 435	31 700 322
2009	1 167	10 327	15 113 250
2010	1 016	9 094	9 286 856
2011	1 019	7 740	7 162 586

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires.

L'ampleur du soutien de la solidarité nationale à l'endroit des professionnels du spectacle a donc nettement diminué, sans pour autant disparaître puisque près de 8 000 d'entre eux en étaient bénéficiaires en 2011. Ce dispositif, peu coûteux, permet ainsi de soutenir les plus précaires qui ne peuvent faire valoir leurs droits à indemnisation par l'assurance chômage, faute d'avoir pu travailler suffisamment.

Les partenaires sociaux, soutenus par l'État, ont entrepris de construire des droits sociaux originaux, destinés à tenir compte des particularités des conditions d'activité des professionnels des métiers artistiques, marquées par l'incertitude et l'irrégularité. Ces efforts, qui méritent d'être salués, se sont accompagnés de démarches de professionnalisation des acteurs du secteur. Elles contribuent, elles aussi, à l'effort de structuration sociale entrepris pour améliorer les conditions d'emploi.

3. Des métiers en voie de très nette professionnalisation

Les auditions conduites par la mission d'information commune ont permis de constater que de nombreuses initiatives ont été prises pour renforcer la capacité professionnelle des employeurs, qui sont souvent de petites structures, et rationaliser les formations initiales et continues.

a) Le soutien à la professionnalisation des employeurs

● *Le rôle structurant de la licence d'entrepreneur de spectacles*

Comme l'a indiqué à la mission d'information M. Michel Orier, directeur général de la création artistique du ministère de la culture, il a été opté pour un système de responsabilisation des employeurs reposant sur l'obligation de détention de la licence d'entrepreneur de spectacles. Celle-ci joue un rôle essentiel de structuration du secteur en permettant régulièrement, à chaque renouvellement, de vérifier que les employeurs ont bien acquitté leurs cotisations et rempli leurs obligations en ce qui concerne la rémunération des droits d'auteur.

Le dispositif de la licence est relativement ancien. Un acte dit loi n° 452 du 27 décembre 1943 a posé les premiers principes de la réglementation professionnelle en matière d'exploitation de spectacles. Un dispositif de licence a ensuite été institué par l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, qui prévoyait cinq catégories de licence. Celui-ci a été réformé par la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 portant modification de ladite ordonnance qui répondait au souci de mieux faire respecter les règles du droit social et de la sécurité par les entrepreneurs de spectacles. Le dispositif régissant la licence d'entrepreneur de spectacles est désormais régi par les articles L. 7122-1 et suivants du code du travail.

Est considérée comme entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, quel qu'en soit le mode de gestion, public ou privé. Trois catégories d'entrepreneurs sont déterminées par l'article D. 7122-1 du code du travail :

1° Les exploitants de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques ;

2° Les producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées qui ont la responsabilité d'un spectacle, notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique ;

3° Les diffuseurs de spectacles qui ont la charge, dans le cadre d'un contrat, de l'accueil du public, de la billetterie et de la sécurité des spectacles, ainsi que les entrepreneurs de tournées qui n'ont pas la responsabilité d'employeur à l'égard du plateau artistique.

Plus de la moitié des licences dites « actives » (c'est-à-dire détenues par des entrepreneurs organisant effectivement des spectacles) sont de la deuxième catégorie.

Décompte des licences actives au 31 décembre 2012 en fonction de l'année d'attribution

Catégorie de licence	2010 et avant	2011	2012	Total
Licence 1	1 550	1 958	1 976	5 484
Licence 2	6 554	7 247	6 698	20 499
Licence 3	3 743	4 240	4 273	12 256
Licence 4	43	-	-	43
Licence 5	84	-	-	84
Licence 6	177	-	-	177
Total	**12 151**	**13 445**	**12 947**	**38 543**

Source : direction générale de la création artistique du ministère de la culture et de la communication.

La détention de la licence est obligatoire pour les entrepreneurs de spectacles vivants établis sur le territoire national. Elle n'est en revanche pas requise pour les ressortissants d'un État membre de l'Union européenne ou d'un autre État partie à l'accord sur l'Espace économique européen qui peuvent exercer leurs activités en France dès lors qu'ils produisent un titre d'effet équivalent à celui de la licence.

La licence est, en application de l'article L. 7122-6 du code du travail, personnelle et incessible. Elle est accordée pour la direction d'une entreprise déterminée et l'interposition de quelque personne que ce soit est interdite. Ce point est particulièrement important car, comme on le verra plus loin, il s'oppose à ce que l'activité d'entrepreneur de spectacles donne lieu à du portage salarial, pratique qui semble pourtant prendre une ampleur inquiétante.

La détention de la licence est le gage du caractère professionnel de l'entrepreneur de spectacles : elle est subordonnée à des conditions de compétence ou d'expérience professionnelle du demandeur qui est soit une personne physique,

soit le représentant d'une personne morale. L'attribution de la licence est subordonnée à trois critères cumulatifs :

– être majeur ;

– être titulaire d'un diplôme de l'enseignement supérieur, ou justifier d'une expérience professionnelle d'un an au moins ou d'une formation professionnelle de 500 heures au moins dans le domaine du spectacle ;

– justifier de la capacité juridique d'exercer une activité commerciale.

Pour la catégorie d'exploitant de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques, les demandeurs doivent en outre être propriétaires ou locataires du lieu de spectacle qui fait l'objet de l'exploitation et avoir suivi, auprès d'un organisme agréé, une formation à la sécurité des spectacles ou justifier de la présence, dans l'entreprise, d'une personne qualifiée dans le domaine de la sécurité des spectacles.

La licence est délivrée pour une durée de trois ans renouvelable, après avis motivé d'une commission consultative régionale dans laquelle siègent des entrepreneurs de spectacles, des artistes et techniciens du spectacle ainsi que des auteurs, aptes à apprécier les conditions de professionnalité des demandeurs, au fil d'un examen régulier lors des demandes de renouvellement. La licence peut en outre être retirée en cas de méconnaissance par l'entrepreneur de ses obligations au titre du droit du travail, de la sécurité sociale et de la propriété littéraire et artistique. L'exercice de l'activité d'entrepreneur de spectacles sans détention de la licence est réprimé par l'article L. 7122-16 du code du travail qui prévoit une peine de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, le juge pouvant prononcer, à titre de peine complémentaire, la fermeture, pour une durée de cinq ans au plus, de l'établissement ayant servi à commettre l'infraction.

En outre, l'exercice occasionnel de l'activité d'entrepreneur de spectacles vivants – c'est-à-dire sans que cette activité constitue l'activité principale – peut être, lui aussi, subordonné à l'exigence de la détention de la licence, dès lors que plus de six représentations sont assurées dans l'année. Cette disposition concerne essentiellement les cafés et restaurants dans lesquels peuvent se produire, régulièrement, des artistes et notamment des musiciens.

Lors de l'audition de l'organisation d'employeurs FESAC, votre rapporteur a pu constater que certains professionnels du spectacle vivant jugeaient que l'examen des demandes d'attribution et de renouvellement de licences pouvait, dans certains cas, paraître trop superficiel. Ce point a notamment été souligné par M. Stéphane Hillel, vice-président du Syndicat national des directeurs et tourneurs du théâtre privé qui est allé jusqu'à affirmer que les commissions régionales attribuaient parfois les licences à des « *hors la loi* » alors qu'elles devraient permettre de lutter contre les pratiques abusives. M. Jacques Peskine, président de la FESAC, a pour sa part estimé que les exigences requises pour renouveler la licence pourraient être revues.

M. Jacques Peskine a aussi déploré que l'exigence de détention de la licence ait été supprimée pour les entrepreneurs non établis en France, mais maintenue pour les entrepreneurs français. Il a craint qu'il en résulte un risque de concurrence déloyale d'opérateurs non établis en France et ne respectant pas les même obligations que celles pesant sur les titulaires de la licence d'entrepreneur de spectacles. Il semble néanmoins délicat de revenir sur cette situation qui résulte directement de l'application au spectacle vivant de la directive 2006/123/CE, du Parlement européen et du Conseil, du 12 décembre 2006, relative aux services dans le marché intérieur.

S'agissant des entrepreneurs occasionnels, M. Daniel Stevens, conseiller auprès de la Chambre syndicale des cabarets artistiques et discothèques, s'est alarmé de la concurrence de bars et restaurants accueillant, de manière régulière et sans être titulaires de la licence d'entrepreneur, des spectacles qui n'ont plus rien d'occasionnel et dont le nombre de représentations est supérieur à celui qui leur est autorisé.

Si l'on peut comprendre les inquiétudes des entrepreneurs du spectacle vivant qui s'estiment victimes de la concurrence déloyale de structures ne respectant pas la réglementation de l'accès à la profession, on peut noter avec satisfaction qu'un récent arrêté [(1)] permet de prendre en compte leurs préoccupations. Il impose désormais, pour l'examen des demandes de renouvellement de la licence, de nouvelles exigences : la production, pour les trois dernières années, des attestations de comptes à jour des cotisations délivrées par les organismes de protection sociale et les institutions auxquelles l'adhésion est rendue obligatoire par les conventions collectives ; le programme des représentations des trois dernières années précisant, le cas échéant, l'identité des producteurs ou coproducteurs cocontractants du demandeur ainsi que leur numéro de SIRET.

Par ailleurs, comme l'a signalé le directeur général de la création artistique, un décret du 23 août 2011 relatif à la licence d'entrepreneur de spectacles [(2)] attribue la compétence de la délivrance des licences au préfet de région, alors qu'elle était jusque-là de la compétence du préfet de département, ce qui devrait garantir un traitement harmonisé des dossiers. Enfin, une dématérialisation des procédures est en cours, afin de faciliter les démarches administratives des demandeurs de licence.

Ainsi, si le dispositif de la licence d'entrepreneur de spectacles est évidemment perfectible – et amélioré en conséquence –, il a finalement permis d'œuvrer dans le sens de la professionnalisation et de la responsabilisation des employeurs du secteur. Comme le soulignait déjà en 2005 l'Inspection générale de

---

(1) Arrêté du 20 décembre 2012 pris en application du code du travail (partie réglementaire) et relatif à la licence d'entrepreneur de spectacles vivants.

(2) Décret n° 2011-994 du 23 août 2011 relatif à la licence d'entrepreneur de spectacles vivants.

l'administration des affaires culturelles [1], « *quatre aspects positifs ressortent du bilan que l'on peut établir* (du dispositif de la licence d'entrepreneurs) *: les entreprises du spectacle vivant ont été fortement incitées à se mettre en conformité avec les exigences de la loi, les commissions régionales ont contribué à l'observation des pratiques du secteur et ont eu dans de nombreux cas une fonction d'alerte, le travail des commissions a permis d'approfondir la vérification du respect des lois sociales et du droit d'auteur, les conditions de délivrance de la licence de catégorie 1 ont permis de solides progrès en matière de sécurité des lieux de diffusion* ».

Les données chiffrées communiquées par la direction générale de la création artistique permettent de confirmer que l'examen des demandes d'attribution ou de renouvellement de licence par les commissions régionales ne se limite pas à un « laisser-faire » laxiste. Quant à l'examen des retraits de licence, il permet de constater que ceux-ci sont très largement imputables à des changements de titulaires, le non-respect de la réglementation n'étant invoqué que dans moins de 2 % des cas, ce qui tend à démontrer que les entrepreneurs de spectacles professionnels sont, à une large majorité, soucieux du respect de leurs obligations sociales.

Nombre de licences retirées en 2012

Motif de retrait	Licence 1	Licence 2	Licence 3	Licence 5	Total
Cessation d'activité de l'organisme	5	44	22	-	71
Cessation d'activité du lieu	15	9	10	-	34
Changement de titulaire de la licence	235	669	415	2	1 321
Décès de l'intéressé	3	8	6	-	17
Demande de l'intéressé	10	25	23	-	58
Non-respect de la réglementation	-	19	8	-	27
Total	**268**	**774**	**484**	**2**	**1 528**

Source : direction générale de la création artistique du ministère de la culture et de la communication.

● *La formation et la sensibilisation des petites structures à la gestion économique et sociale*

Ainsi que l'a souligné M. Michel Orier, directeur général de la création artistique, la volonté de responsabilisation des acteurs du secteur du spectacle a conduit à mener des actions de professionnalisation des employeurs et des diffuseurs des artistes afin, notamment, de les former en matière de réglementation sociale et de droits d'auteur. Les initiatives en la matière ont plus particulièrement concerné le spectacle vivant pour lequel a été conclu, en 2006, un accord d'engagement de développement de l'emploi et des compétences puis, le 10 mars

(1) MM. Serge Kancel et Dominique Chavigny, Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, Analyse du dispositif de délivrance des licences d'entrepreneurs de spectacles*, mars 2005.*

2009, un accord cadre national pour des actions de développement de l'emploi et des compétences dans le spectacle vivant (ADEC) dont la mise en œuvre s'est achevée à la fin de l'année 2011.

En ont été signataires l'AFDAS, la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV), les partenaires sociaux, la délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle, l'Agence nationale pour l'amélioration des conditions de travail (ANACT), le Centre médical de la Bourse et le groupe Audiens.

Le constat dressé par ces signataires est celui d'entreprises « *constituées majoritairement sous forme associative* », dont « *96 % emploient moins de dix salariés permanents (et parmi elles, 50 % fonctionnent sans aucun salarié permanent)* », et d'une branche qui comporte un nombre très élevé d'employeurs occasionnels. Ils poursuivent : « *La fragilité des entreprises, aux économies souvent précaires, est avérée et on observe un important* turn-over. *Des actions doivent donc être conduites afin d'asseoir leur fonctionnement sur des bases économiques et sociales plus pérennes* (…) *Il est nécessaire de mettre en place des dispositifs d'accompagnement, au moins pour les plus petites entreprises ou les plus récentes, visant à fournir aides et conseils sur les aspects administratifs, réglementaires, comptables, juridiques, sociaux.* »

Cet accord prévoyait donc des actions à destination des salariés, mais aussi des mesures visant à optimiser les pratiques d'emploi par le renforcement des capacités de gestion économique et sociale des entreprises, notamment des plus petites, et des actions de sensibilisation de celles-ci à la gestion de l'emploi et des compétences. Il comprenait en outre un volet relatif à la santé au travail, visant à aider les employeurs à évaluer et maîtriser les risques professionnels. En vue de permettre la consolidation des activités et la pérennisation des emplois, il a ainsi permis d'offrir aux très petites entreprises du spectacle vivant un accompagnement externe et des outils adaptés à leurs spécificités, notamment un dispositif d'appui aux « très très petites entreprises ».

D'après les informations communiquées à la mission d'information commune par la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant, le bilan des actions menées en 2009 et 2010 se révèle globalement positif. Elles ont permis d'aboutir à la conception d'outils, de démarches et de méthodes adaptés aux très petites entreprises du spectacle vivant, comme l'édition de guides spécialisés sur les thèmes suivants : « organisation et management », « gestion des ressources humaines, des emplois et des compétences » et « gestion économique et financière ».

Une phase d'expérimentation, en cours dans deux régions (Bretagne et Provence-Alpes-Côte d'Azur), devrait déboucher sur une généralisation des actions de sensibilisation à l'ensemble du territoire métropolitain à la fin de l'année 2013. Soutenues par le ministère de la culture et de la communication, ces

actions n'en sont donc qu'à leurs débuts mais contribuent indéniablement à la professionnalisation du secteur.

En matière de santé au travail, ont été élaborées à destination des employeurs des fiches de risque professionnel (21 pour les artistes et 21 pour les techniciens), de même que des documents d'information et de sensibilisation ou des « kits prévention ».

Le secteur du spectacle enregistré semble moins avancé dans ses démarches de professionnalisation. D'après la Commission paritaire nationale emploi-formation de l'audiovisuel (CPNEF-AV), les partenaires sociaux du secteur de l'audiovisuel et du cinéma n'ont pas adopté d'engagement de développement de l'emploi et des compétences. Ils ont en revanche privilégié des actions ciblées en faveur de certains secteurs, comme par exemple les industries techniques, notamment à la suite de la fermeture du laboratoire Éclair. De même, la gestion prévisionnelle de l'emploi et des compétences ne semble pas être entrée dans les mœurs. Des efforts doivent donc être consentis pour améliorer la situation, notamment en direction des plus petites sociétés de production. Celles-ci emploient un nombre important de professionnels du spectacle sous contrat à durée déterminée d'usage et disposent de peu de personnel permanent. Des actions de formation et de sensibilisation à la gestion économique et sociale leur seraient sans doute aussi profitables qu'elles l'ont été aux très petites entreprises du spectacle vivant.

Enfin, des initiatives ont également été prises dans le domaine des arts visuels. Comme a pu la constater la mission d'information, la Fédération des professionnels de l'art contemporain (CIPAC) s'est donné pour mission, depuis une dizaine d'années, de structurer ce secteur. Elle propose ainsi des modèles de contrats et, depuis quatre ans, est tout particulièrement occupée par un projet de convention collective. Elle travaille en outre à l'élaboration d'outils juridiques : après avoir conçu un modèle de contrat de production d'œuvres financées par des institutions publiques, elle s'attache à produire un modèle de contrat de coproduction des œuvres d'art et devrait étudier la question du contrat d'exposition.

b) La structuration des formations initiale et continue

● *Une offre de formation hétérogène et perfectible*

La mission d'information a pu constater, lors de ses auditions, que les formations délivrées dans le secteur du spectacle étaient souvent décriées en raison de leur foisonnement et de leur médiocre qualité. Le Syndicat indépendant des artistes-interprètes UNSA (SIA-UNSA) a ainsi dénoncé la prolifération des écoles privées d'enseignement supérieur artistique et a jugé qu'il serait bon de « faire le ménage » en la matière, notamment en instituant des diplômes d'enseignant. La Fédération CFDT du spectacle (F3C-CFDT) a, de même, pointé du doigt des écoles privées qui « vendent du rêve » sans garantie d'emploi.

Selon l'AFDAS, la formation initiale reste peu développée, surtout pour les artistes. C'est pourquoi l'Association professionnelle du spectacle et de l'audiovisuel a été créée : cet organisme agréé est chargé de collecter et répartir la taxe d'apprentissage sur le territoire national au bénéfice des écoles du spectacle et de l'audiovisuel. Elle collecte à ce titre 38 millions d'euros qui permettent notamment de financer des centres de formation des apprentis artistiques et techniques.

Pour autant, la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant, entendue par la mission d'information, déplore des écarts importants entre organismes de formation ainsi qu'une inégalité des formations offertes.

Le même constat a été dressé par son homologue pour l'audiovisuel et le cinéma, qui a considéré que la formation initiale laissait à désirer. Seulement deux écoles reconnues et d'excellence interviennent aujourd'hui dans le champ de la formation initiale, l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS) et l'école Louis Lumière. Or les métiers de l'audiovisuel et du cinéma étant très attractifs, les écoles et formations fleurissent. Mais, en pratique, les diplômes délivrés débouchent rarement sur de véritables emplois et il est difficile de porter une appréciation sur la qualité des formations ou le devenir des étudiants. En effet, la plupart de ces écoles se refusent à fournir des données sur leur taux d'insertion sur le marché du travail. Elles délivrent, bien souvent, des titres qui ne sont pas inscrits au répertoire national des certifications professionnelles.

Cette situation insatisfaisante a conduit les pouvoirs publics et les professionnels du secteur à engager, avec détermination, des démarches de professionnalisation par une structuration des formations et un effort d'information sur celles-ci. Ces démarches ont été menées tant par le ministère de la culture et de la communication que par les partenaires sociaux dans le cadre des commissions paritaires nationales emploi-formation.

● *L'action conjointe des pouvoirs publics et des professionnels pour améliorer les formations*

En matière de structuration de la formation initiale, l'effort concerne, pour l'heure, essentiellement le spectacle vivant pour lequel l'enseignement supérieur s'inscrit dans le schéma « LMD » et débouche sur la délivrance de diplômes d'interprètes. Ont ainsi été créés les diplômes nationaux supérieurs professionnels de musicien, comédien et danseur. Un diplôme similaire d'artiste de cirque devrait prochainement voir le jour. D'après les informations communiquées par le directeur général de la création artistique, la création de ces titres a, incontestablement, concouru à la structuration du secteur : les enquêtes effectuées indiquent en effet que trois ans après l'obtention de leur diplôme, 90 % des diplômés occupent un emploi. Dans le domaine des arts plastiques, le pourcentage de diplômés exerçant un emploi dans un secteur artistique s'élève à 78,7 %.

Des collaborations entre les établissements d'enseignement supérieur relevant du ministère de la culture et les universités ont été développées, de même que des partenariats avec les structures de création et de diffusion. L'effort en matière de formation initiale porte également sur la constitution d'établissements d'enseignement supérieurs sous statut d'établissement public de coopération culturelle pour compléter l'offre de formation des trois conservatoires nationaux supérieurs. À terme, une dizaine de ces établissements à vocation pluridisciplinaire devrait être constituée et s'inscrire dans les pôles de recherche et d'enseignement supérieur.

Dans le domaine du spectacle enregistré, des démarches volontaires de mise en réseau de certains établissements ont été engagées, comme avec le réseau des écoles françaises de cinéma d'animation qui regroupe vingt et une écoles. Un travail a également été mené avec le ministère de la culture sur la réforme des brevets de technicien supérieur dans l'audiovisuel afin d'intégrer dans la formation les nouvelles technologies numériques.

Dans le cadre des commissions paritaires nationales emploi-formation, les partenaires sociaux ont souhaité améliorer l'information des jeunes comme des professionnels déjà entrés sur le marché du travail en créant deux observatoires prospectifs portant sur les qualifications et les métiers de l'audiovisuel, d'une part, et du spectacle vivant, d'autre part.

L'observatoire de l'audiovisuel a d'ores et déjà établi un panorama des formations en recensant 1 072 cursus de plus de 400 heures. Il a également élaboré un répertoire des métiers et a produit un « web-documentaire » sur les métiers de l'audiovisuel. La Commission paritaire nationale emploi-formation de l'audiovisuel met à disposition diverses informations sur les formations (durée des cours, coût de la formation, qualité des intervenants) afin d'aider les étudiants à faire leur choix, mais ces informations sont souvent incomplètes et parcellaires.

La commission homologue pour le spectacle vivant a, dans une démarche assez similaire, décidé d'établir un répertoire des formations initiales et continues. Ce répertoire inclut des critères de qualité qui permet de mieux informer sur celles-ci, tout en incitant les organismes formateurs à améliorer leur offre.

Enfin, les partenaires sociaux ont mené des actions volontaires en matière de reconnaissance des qualifications et de construction des parcours professionnels. Ainsi, dans le domaine de l'audiovisuel, la commission paritaire se montre-t-elle active dans le domaine des certificats de qualification professionnelle qui concernent les métiers pour lesquels il n'existe pas de diplômes. Une réflexion est ainsi en cours sur l'opportunité de créer un tel certificat pour la profession de machiniste. Pour autant, comme l'a noté la commission, une inscription au répertoire national des certifications professionnelles ne constitue pas, en soi, un gage de qualité de la formation : les avis donnés par la commission paritaire nationale n'ont ainsi pas toujours été suivis par la Commission nationale de la certification professionnelle.

Dans le domaine du spectacle vivant, la commission paritaire a établi une nomenclature d'emplois, très structurante pour le secteur, et élaboré un guide des métiers constitué de référentiels.

Des efforts soutenus ont donc été mis en œuvre pour améliorer et rationnaliser le paysage de la formation initiale et continue, ce qui devrait contribuer à la structuration du secteur du spectacle par une professionnalisation de ses salariés. La volonté de sécurisation de leurs parcours professionnels a, par ailleurs, conduit les pouvoirs publics à mettre en œuvre un dispositif d'accompagnement afin de lutter contre la précarité de leur situation.

c) L'accompagnement professionnel des salariés

Le soutien de la solidarité nationale à l'endroit des professionnels du spectacle, qui s'exerce par l'intermédiaire du Fonds de professionnalisation et de solidarité, ne se limite pas à leur indemnisation lorsqu'ils ne parviennent pas à remplir les conditions requises pour bénéficier d'une allocation de chômage au titre des annexes VIII et X. Il prend également la forme d'un accompagnement professionnel et social des salariés en vue de leur assurer une meilleure insertion sur le marché du travail ou, si nécessaire, une reconversion qui peut intervenir relativement tôt dans certaines professions comme la danse ou les arts du cirque.

La mise en œuvre opérationnelle du volet professionnel et social du fonds date de l'année 2008. Celui-ci, géré par le groupe Audiens, consiste en un entretien professionnel afin d'établir un diagnostic de la situation de l'artiste ou du technicien en difficulté. Des actions de conseil individuel et personnalisé sont ensuite menées par des consultants spécialisés en gestion des carrières afin de définir un projet professionnel. Des aides professionnelles, subsidiaires à celles existant par ailleurs, peuvent alors être attribuées en vue de faciliter le développement professionnel. Elles sont de cinq ordres :

– l'aide à l'accession à un emploi, qui peut prendre la forme d'une aide à la location de matériel ou d'une aide aux supports de promotion (création de site internet professionnel, réalisation de photographies professionnelles par exemple) ;

– l'aide au déménagement, attribuée lorsque l'intéressé a obtenu un contrat à durée déterminée pour une période d'au moins six mois ou un contrat à durée indéterminée dans un département différent de celui où il réside ;

– l'aide à la mobilité professionnelle, qui permet de prendre en charge des frais de déplacement ;

– l'aide aux dépenses quotidiennes pendant la durée de la formation, qui consiste en une aide alimentaire forfaitaire pour permettre à l'artiste ou au technicien du spectacle de faire face aux frais de déplacement, restauration et hébergement lors d'une formation non rémunérée ;

– l'aide aux dépenses de santé indispensables à l'exercice du métier qui prend en charge, en complément des remboursements par l'assurance maladie et la mutuelle, les frais dentaires, optiques ou auditifs.

Ces aides revêtent un caractère social et sont donc soumises à un plafond de ressources du foyer qui varie selon la situation familiale de la personne.

D'après le bilan communiqué à la mission d'information, depuis sa création, 12 500 professionnels du spectacle ont pris contact avec le fonds. Après un « effet de stock » résultant du durcissement des conditions d'accès à l'indemnisation au titre des annexes VIII et X de l'assurance chômage, le nombre de demandes au titre du volet social et professionnel du dispositif se stabiliserait autour de 2 000 par an depuis 2010. À la fin de l'année 2012, 10 600 artistes et techniciens ont eu accès à des entretiens professionnels et près de 1 000 à des entretiens visant à étudier la prise en charge des frais de santé indispensables à l'exercice de leur métier.

Le coût des entretiens professionnels varie selon leur nature, les plus onéreux étant les entretiens conseils, d'une durée de quatre heures, qui sont aussi les moins nombreux.

Entretiens d'accompagnement professionnel réalisés de 2007 au 31 juillet 2012 dans le cadre du Fonds de professionnalisation et de solidarité

Type d'entretien	**Entretiens réalisés de 2007 au 31 juillet 2012**		
	Nombre	**Coût global** *(en euros)*	**Coût moyen** *(en euros)*
Entretiens professionnels	12 461	2 009 471	161
Entretiens conseils (mise en situation/validation de projet)	3 779	2 250 602	596
Entretiens de suivi de développement réalisés	1 164	472 100	406
Total entretiens	**4 943**	**4 732 173**	**-**

Source : département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la culture et de la communication.

Les aides accordées prennent majoritairement la forme d'aides à l'accession à un emploi, tant en nombre qu'en montant. Elles sont suivies par les aides aux frais de santé et à la formation.

Bilan des aides accordées par le Fonds de professionnalisation et de solidarité

Nature de l'aide	Nombre d'aides				Montant des aides *(en euros)*			
	Fin avril 2009	**Fin avril 2010**	**Fin juillet 2011**	**Fin juillet 2012**	**Total**	**Moyenne**	**Maximum**	**Minimum**
Accession à un emploi	112	402	800	1 143	3 146 538	2 753	5 000	200
Déménagement	2	4	7	8	11 055	1 382	2 900	384
Formation	44	147	225	268	423 151	1 579	9 750	225
Frais de déplacement	1	4	10	11	11 956	1 087	2 000	217
Frais de santé	43	104	194	279	482 527	1 729	5 000	275
Total	**202**	**661**	**1 236**	**1 709**	**4 075 227**	**2 385**	**-**	**-**

Source : département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la culture et de la communication.

En ce qui concerne la nature des demandes, le nombre de personnes en recherche de financement d'une formation tend à s'accroître. En 2011, 99 % des personnes intéressées par le dispositif du fonds ont passé un entretien professionnel, contre 76 % d'entre elles en 2008, année du plus grand nombre de contacts. 70 % des personnes ayant passé un entretien professionnel ont été orientées vers des entretiens conseils du fonds, tandis que 30 % ont été orientées vers d'autres organismes car leur projet professionnel n'était pas suffisamment abouti.

Les trois quarts des entretiens conseils bénéficient à des professionnels qui souhaitent rester dans l'emploi dans leur secteur, le quart restant concernant les artistes et techniciens s'inscrivant dans un projet de réorientation dans ou hors du secteur du spectacle. La durée de l'accompagnement professionnel oscille en moyenne de six à neuf mois. Il s'agit donc d'une démarche au long cours.

Comme l'a indiqué le Fonds de professionnalisation et de solidarité, les artistes constituent la population la plus fragile. Ils constituent ainsi 64 % des demandeurs d'entretiens professionnels alors qu'ils ne représentent que 45 % de l'ensemble de la population globale du spectacle. Il en est de même pour les entretiens de mise en situation. 80 % des aides professionnelles leur sont en outre attribuées.

Répartition des actions d'accompagnement selon les profils professionnels des demandeurs

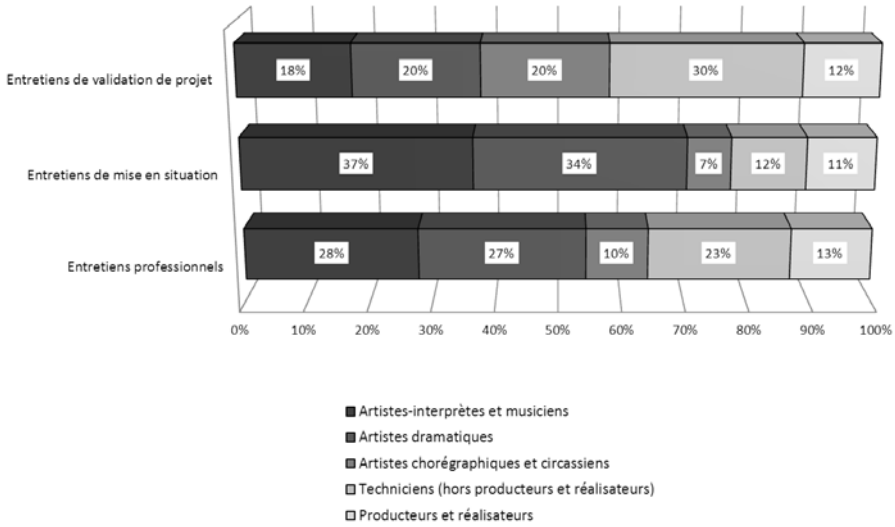
(en %)

	Artistes	Techniciens
Ensemble des professionnels du spectacle	45	55
Entretiens professionnels	64	36
Entretiens de mise en situation	77	23
Entretiens de validation de projet	57	43

Source : Fonds de professionnalisation et de solidarité.

Les actions menées par le fonds concernent, en premier lieu, les artistes-interprètes musiciens et dramatiques.

Répartition des actions du Fonds de professionnalisation et de solidarité par catégorie de métier des bénéficiaires



Source : Fonds de professionnalisation et de solidarité.

Comme l'indique le fonds, son accompagnement bénéficie principalement aux professionnels de quarante ans et plus qui sont dans la seconde moitié de leur carrière : ceux-ci bénéficient de plus de 70 % des entretiens professionnels et conseils alors qu'ils ne représentent que 30 % de la population des professionnels du spectacle. Le fonds s'adresse, en pratique, aux salariés les plus fragiles : leur salaire médian se situe en effet très en-deçà de celui de l'ensemble des professionnels du spectacle (en 2010, un peu plus de 5 000 euros annuels pour les

bénéficiaires des entretiens professionnels et des entretiens de mise en situation, et environ 3 500 euros pour les bénéficiaires des entretiens de validations de projet).

Enfin, on peut noter que le fonds a mis en œuvre un dispositif de reconversion spécifique aux artistes chorégraphiques et aux circassiens. Le nombre de bénéficiaires reste pour l'instant limité : seulement 135 professionnels éligibles ont été orientés vers un entretien de validation de projet professionnel. Cela étant, le fonds note que si le nombre de demandes de reconversion n'est pas élevé, les demandes sont mieux structurées et aboutissent plus fréquemment à une validation de projet professionnel.

Il s'agit d'un signe encourageant qui démontre tout l'intérêt de la démarche d'accompagnement professionnel. Les enquêtes menées par le Fonds de professionnalisation et de solidarité montrent une relative satisfaction des bénéficiaires de ses actions qui déclarent, à 60 % environ, constater une reprise de confiance et une vision plus claire de leur avenir professionnel. Pour autant, cette démarche mérite d'être amplifiée et améliorée car elle ne concerne pour l'instant qu'un nombre limité d'artistes et techniciens du spectacle alors qu'ils sont, malheureusement, nombreux à connaître des situations fragiles et précaires.

De multiples initiatives ont été prises pour structurer socialement les métiers artistiques et améliorer les conditions d'emploi des professionnels. Elles ont en grande partie résulté des efforts des partenaires sociaux qui ont su faire preuve d'un véritable esprit de responsabilité pour mettre en œuvre des dispositifs innovants et pérennes. Les efforts de structuration conventionnelle et la mise en œuvre de dispositifs adaptés destinés à garantir les droits sociaux des professionnels des métiers artistiques ont ainsi tout autant contribué à la dynamique de l'exception culturelle française que la politique menée par les collectivités publiques.

S'il convient évidemment de saluer ces avancées, on ne peut s'en contenter. La mission d'information commune a en effet pu constater que demeurent de lourds enjeux qui nécessitent des mesures fortes, de la part tant des partenaires sociaux que des pouvoirs publics, pour améliorer les conditions d'emploi, encore trop précaires, dans les métiers artistiques.

B. DES EFFORTS À APPROFONDIR POUR SÉCURISER LES PARCOURS PROFESSIONNELS

L'amélioration des conditions d'emploi dans les métiers artistiques passe, en priorité, par la stabilisation des parcours professionnels. Promouvoir l'emploi permanent, mieux rémunérer les professionnels et lutter contre la fraude qui fragilise l'emploi artistique supposent des actions concrètes et volontaires.

La sécurisation des conditions d'emploi passe aussi par le maintien d'un régime d'assurance chômage spécifique pour l'intermittence du spectacle. La mission d'information a pu constater les inquiétudes des professionnels à ce sujet.

Il reviendra évidemment aux partenaires sociaux de s'en saisir et il convient d'être respectueux de leurs prérogatives. Pour autant, la réflexion peut être collective et partagée. Les parlementaires sont à cet égard légitimes pour émettre des analyses et suggestions quant aux orientations à retenir. C'est à ce titre que votre rapporteur défend la position suivante : on ne peut envisager de supprimer un régime d'assurance chômage qui constitue un filet de sécurité essentiel en contrepartie de l'hyperflexibilité exigée des professionnels du spectacle. Des pistes d'évolution peuvent en revanche être exploitées afin, d'une part, de garantir la pérennité de cette protection et, d'autre part, d'en faire mieux bénéficier les plus précaires.

Le troisième axe à privilégier est celui de l'achèvement du chantier social. Même si des avancées indéniables ont été réalisées, des insuffisances demeurent : la protection sociale des professionnels doit être complétée et améliorée sur certains points, la négociation conventionnelle poursuivie et la formation ainsi que l'accompagnement professionnels des plus fragiles renforcés.

Enfin, la mission d'information commune a pu constater que la sécurisation des parcours professionnels peut aussi passer par la promotion d'expériences innovantes, dont certaines lui ont été présentées lors de ses travaux, et qui semblent offrir des conditions d'emploi alternatives intéressantes.

1. Stabiliser les parcours

Peut-on parler de parcours professionnel dans le domaine des métiers artistiques ? Cette question ne relève pas d'un exercice de style : est-il possible de « progresser » dans une carrière, au sens traditionnel du terme, lorsqu'on travaille dans des domaines relevant de la création, sur des projets ponctuels dont l'avenir est par nature incertain, dans le cadre d'une succession de contrats de courte durée, parfois pour une seule journée ? Est-il véritablement possible de négocier ses conditions d'emploi dans une économie dominée par l'appréciation subjective des talents et la diffusion croissante d'une « culture de la gratuité », et par ailleurs fortement dépendante de financements publics de plus en plus contraints ? Comment faire face à la concurrence déloyale à laquelle conduisent certaines pratiques abusives ?

Ces interrogations ont, à de multiples reprises, été portées par les personnes entendues par la mission d'information. Elles traduisent le profond besoin de sécurisation des parcours éprouvé par des professionnels qui sont certes attachés à leur autonomie dans la création, mais aussi inquiets, à juste titre, de la précarité de leurs conditions d'emploi.

a) Développer l'emploi permanent pour sécuriser les parcours professionnels

La grande majorité des personnes entendues par la mission d'information ont plaidé en faveur d'un développement de l'emploi permanent dans les métiers artistiques, notamment dans le spectacle.

On notera toutefois l'attachement exprimé par M. Jacques Peskine, président de la FESAC, au contrat à durée déterminée d'usage. Ce dernier a en effet rappelé que, si le volume d'emploi avait triplé dans le secteur du spectacle au cours des soixante dernières années, c'était notamment grâce à la possibilité offerte par le contrat à durée déterminée d'usage de constituer des équipes variées avec une grande souplesse. Il a par ailleurs jugé que divers outils de régulation de l'emploi intermittent existaient : certaines conventions collectives, comme celle de la production audiovisuelle, prévoient un salaire minimum supérieur, pour les salariés intermittents, à celui des salariés permanents ; dans les secteurs de la radio et de la télédiffusion, les accords collectifs du 22 décembre 2006 et du 29 novembre 2007, relatifs aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage, auraient puissamment contribué à réduire le recours à ce type de contrat.

Il est vrai que la structuration conventionnelle du secteur du spectacle a contribué à encadrer plus strictement les conditions de recours à l'emploi intermittent. Mais les auditions menées par la mission d'information permettent de conclure qu'en la matière, beaucoup reste à faire. Ainsi, selon la Fédération Force ouvrière du spectacle, de nombreux contrats à durée déterminée pourraient céder la place à des contrats à durée indéterminée afin de résorber la précarité de salariés en perpétuelle recherche de contrats de travail et qui ne peuvent consacrer ce temps à l'entraînement ou à la pratique.

● *Un secteur culturel dominé par les contrats à durée déterminée*

Le premier constat que l'on peut dresser est celui d'un recours plus intensif, dans l'ensemble du secteur culturel, aux contrats à durée déterminée que dans le reste de l'économie. Selon M. Vincent Destival, directeur général de l'Unédic, alors que ces contrats ne représentent que 13 % des contrats de travail pour l'ensemble de l'économie, ce taux est de 26 % dans l'audiovisuel et la diffusion, et de 41 % dans le secteur « art, spectacle, activités récréatives ».

Nature des contrats de travail conclus dans le secteur culturel

(en %)

Secteurs (NAF A38)	Répartition du nombre de salariés			Répartition du nombre de postes			Répartition de la masse salariale		
	CDI	**CDD**	**Autres** (*)	**CDI**	**CDD**	**Autres** (*)	**CDI**	**CDD**	**Autres** (*)
JA Édition, audiovisuel et diffusion	69	26	5	35	59	6	79	19	2
RZ Arts, spectacles et activités récréatives	51	41	8	27	67	6	64	31	4
Total (hors intérimaires, y compris intermittents)	**82**	**13**	**5**	**74**	**21**	**4**	**91**	**6**	**2**

(*) Contrats aidés, d'apprentissage et autres

Source : Unédic.

Le recours au contrat à durée déterminée est donc une pratique courante non seulement pour les emplois relevant des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage, mais aussi pour les autres emplois culturels, y compris dans les fonctions supports des activités culturelles. Ce choix, motivé par des modèles économiques souvent fragiles et la très nette prédominance de l'organisation par projet, pose avec acuité la question de l'emploi permanent dans les métiers artistiques : les pratiques actuelles peuvent-elles être infléchies pour améliorer les conditions d'emploi des salariés tout en préservant la souplesse nécessaire à une économie culturelle dynamique ?

● *Promouvoir la permanence artistique dans le spectacle vivant*

La France a fait le choix d'une organisation du spectacle vivant reposant essentiellement sur un emploi intermittent, au contraire de l'Allemagne qui a mis en œuvre un modèle fondé sur des troupes permanentes. Or l'appartenance à une troupe permanente est, à l'évidence, synonyme d'amélioration des conditions d'emploi : elle permet aux artistes de mener un travail constant, comme l'a d'ailleurs souligné Mme Muriel Mayette, administratrice générale de la Comédie française, alors que les intermittents au chômage – et donc à la recherche d'un emploi – ne disposent ni de lieu, ni de temps pour s'entraîner.

Certaines organisations entendues par la mission d'information commune ont donc contesté le principe même du recours massif à un emploi intermittent dans le spectacle vivant. La Fédération Force ouvrière du spectacle a ainsi jugé nécessaire de rétablir le recours au contrat à durée indéterminée dans le secteur du théâtre en constituant des troupes permanentes, le contrat à durée déterminée d'usage devant être réservé aux salariés à employeurs multiples.

La Fédération UNSA du spectacle a, elle aussi, jugé que le déclin de l'emploi permanent dans le spectacle vivant était imputable à la disparition des troupes. Celles-ci, nombreuses après-guerre, offraient des contrats à la saison, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, que ce soit dans le théâtre privé ou dans le théâtre subventionné. Les artistes-interprètes ne sont désormais plus engagés que pour un spectacle, tandis que la fragmentation des tournées théâtrales limite la disponibilité des artistes pour d'autres engagements et concourt à l'émiettement du travail.

Pour la Fédération CGT du spectacle, le contrat de cession de l'exploitation de spectacles constitue, en outre, un frein à la reconstitution d'équipes permanentes dans les grandes structures bénéficiant d'un label du ministère de la culture.

Peut-on promouvoir l'emploi permanent dans le spectacle vivant en y développant le recours au contrat à durée indéterminée, dans le cadre de troupes permanentes ? L'atteinte d'un tel objectif est évidemment souhaitable car on peine à trouver une justification d'ordre artistique qui s'opposerait à l'accès, pour les artistes-interprètes, à une catégorie particulière de contrat de travail. Les exemples étrangers démontrent que l'emploi intermittent ne constitue pas un modèle indépassable et qu'il est possible d'être créatif sous d'autres conditions d'emploi.

Mais lorsqu'on invoque le nécessaire développement de l'emploi permanent dans le spectacle vivant, sans préciser plus avant comment y parvenir, ne cède-t-on pas à la facilité ? Si l'on veut aborder la question avec honnêteté, on doit rappeler la très forte dépendance de ce secteur aux financements publics, dont on sait aujourd'hui combien ils sont contraints.

Pour ne prendre que l'exemple des festivals, les adhérents de France festivals sont financés à hauteur de 50 % par des subventions publiques, qui proviennent à 10 % de l'État et à 90 % des collectivités territoriales ; 10 % de leur budget provient du mécénat, tandis que les ressources propres s'élèvent à 36 %. Pour le festival d'Avignon, les subventions publiques représentent 50 % du budget, dont 60 % proviennent de financements de l'État, 10 % du département, 9 % de la région et 21 % de la ville d'Avignon, auxquels s'ajoutent quelques financements européens. Comme l'a noté Mme Hortense Archambault, directrice du festival d'Avignon, tenter de développer l'emploi permanent (par exemple en mutualisant, entre différentes structures, des artistes et des techniciens du spectacle) supposerait une mobilisation financière, notamment publique, que la crise actuelle ne permet pas d'envisager, sauf à réduire drastiquement le nombre de structures susceptibles de bénéficier de fonds publics. Mais alors, c'est la diversité de la création et la vitalité de notre exception culturelle qui en souffriraient…

On peut aussi rappeler les inquiétudes des organisations syndicales concernant l'emploi permanent existant – par exemple à l'Orchestre national d'Île-de-France ou à l'Orchestre national de Radio France –, qu'elles jugent menacé par

des restrictions budgétaires imposées par la situation de nos finances publiques. De fait, envisager un renforcement de l'emploi permanent alors que la crise actuelle impose de maîtriser les budgets de fonctionnement nécessite de dégager des solutions équilibrées permettant de promouvoir, effectivement, la permanence artistique, tout en préservant les comptes publics.

Une voie à explorer pourrait être, comme l'ont indiqué l'organisation d'employeurs UFISC, le Syndicat des musiques actuelles (SMA) ou encore le Syndicat national des artistes musiciens CGT (SNAM-CGT), d'adapter les aides à l'emploi pour en faire davantage bénéficier le secteur. L'UFISC et le SMA ont souligné que certains emplois aidés avaient contribué à la professionnalisation du secteur, mais que celui-ci avait désormais besoin de profils plus qualifiés, afin d'accompagner sa structuration. Or les dispositifs existants de contrats aidés ne permettent pas d'y répondre. En effet, les contrats initiative-emploi ou les contrats d'accompagnement dans l'emploi visent prioritairement des publics éloignés du marché du travail et peu qualifiés ; en outre, leur durée est généralement inférieure à six mois. Ils ne permettent donc pas de soutenir la création d'un emploi qualifié et pérenne dans le secteur culturel.

Lors de son audition, Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, a fait part de sa volonté d'engager le secteur de la culture dans les politiques publiques en faveur de l'emploi. Il convient effectivement de réfléchir aux types de dispositifs qui pourraient faire l'objet d'une adaptation pour bénéficier au secteur culturel. Le Syndicat des musiques actuelles a suggéré de s'inspirer des mesures prises dans le cadre du « Plan Sport emploi » [(1)], pour conforter certaines typologies d'emploi qui seraient ainsi pérennisées. Cette piste pourrait être explorée, mais on doit souligner qu'elle est particulièrement coûteuse pour les finances publiques. Il n'est donc pas sûr qu'elle soit, pour l'heure, envisageable en l'état. Votre rapporteur engage donc le ministère chargé du travail et de l'emploi et le ministère chargé de la culture à entamer une réflexion commune pour dégager une forme innovante d'aide à l'emploi, adaptée au secteur de la culture, visant à y promouvoir un emploi qualifié et pérenne.

Cela étant, si le recours au contrat à durée indéterminée doit évidemment être privilégié, on ne peut se voiler la face : une « remise à plat » du modèle français du spectacle vivant ne semble pas envisageable. Il n'est pas évident, du reste, qu'elle soit majoritairement souhaitée par les professionnels du secteur qui le louent pour sa souplesse et la chance qu'il offre aux projets créatifs. L'organisation par projet implique le recours à un emploi intermittent. C'est l'amélioration de la qualité de celui-ci qui doit donc être recherchée.

---

(1) Ce plan vise à professionnaliser les associations sportives agréées par l'attribution d'une aide financière pour le recrutement de leur personnel technique, administratif, pédagogique ou d'accueil. Le montant total de cette aide s'élève à 34 500 euros pour un emploi à temps plein et est accordé par tranches dégressives : 12 000 euros la première année, 10 000 euros la deuxième année, 7 500 euros la troisième année et 5 000 euros la quatrième et dernière année.

L'ensemble des organisations syndicales entendues par la mission d'information se sont inquiétées de la diminution de la durée des spectacles et des tournées. Celle-ci contribue, pour beaucoup, à la précarité des conditions d'emploi. Revenir sur cette tendance constitue donc un enjeu majeur. Votre rapporteur rejoint donc l'analyse de M. Michel Orier, directeur général de la création artistique : il est aujourd'hui indispensable d'enrayer la baisse du nombre de représentations par spectacle, imputable notamment à la fixation d'objectifs de taux de fréquentation des établissements, ce qui a conduit à y réduire le nombre de représentations, donc les durées d'emploi. Cette nécessité a également été soulignée par M. Xavier Greffe, président de la commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle, qui a jugé que, dans une logique de projet, le principal moyen de sécuriser les conditions d'emploi consistait à allonger la « durée de vie » desdits projets.

Recommandation n° 1 : Augmenter la durée d'emploi dans le spectacle vivant :

– fixer aux structures du spectacle vivant labellisées par le ministère de la culture et de la communication des objectifs visant à accroître le nombre de représentations par spectacle.

Par ailleurs, les partenaires sociaux du secteur du spectacle vivant ont su, collectivement, élaborer des règles encadrant le recours au contrat à durée déterminée d'usage, en adoptant l'accord interbranche sur la politique contractuelle dans le spectacle vivant public et privé du 24 juin 2008. Comme l'a noté la Fédération Force ouvrière du spectacle, on ne dispose pas, pour l'heure, d'évaluation de son application. Il serait bon qu'un tel bilan soit tiré afin de disposer d'un tableau fiable des pratiques du secteur. Votre rapporteur appelle donc le ministère de la culture et de la communication à mener des travaux en ce sens, afin de permettre aux partenaires sociaux, s'ils le souhaitent, d'aménager cet accord pour mieux encadrer le recours au contrat à durée déterminée d'usage dans le spectacle vivant.

Enfin, la promotion de la permanence artistique repose sur la responsabilisation, dans le cadre des réseaux de labels du spectacle vivant, des équipes en place. Elles doivent, en particulier, assumer les obligations sociales qui leur sont assignées par les accords collectifs en vigueur.

Tant la Fédération Force ouvrière du spectacle que celle de l'UNSA ont déploré le non-respect de l'accord du 5 novembre 2003 sur le volume d'emploi des artistes-interprètes dans les centres dramatiques nationaux. M. Michel Orier, directeur général de la création artistique, n'en a pas disconvenu. Complexe, cet accord est diversement et difficilement respecté en raison de l'érosion des marges artistiques qui pénalise l'emploi de longue durée. La masse salariale versée aux artistes-interprètes doit représenter, dans les centres dramatiques nationaux, 40 % du budget artistique ; cette proportion s'établit aujourd'hui à 32 %. Dans le même temps, l'accord prévoit que 100 mois de salaires artistiques doivent être dégagés,

au minimum, sur trois ans. Ce nombre s'établit aujourd'hui à 97 mois en moyenne pondérée sur l'ensemble des centres.

L'argument tiré de la réduction des marges artistiques, s'il peut être entendu, doit néanmoins être mis en perspective : les centres dramatiques nationaux tirent une bonne part de leurs ressources d'une subvention de fonctionnement attribuée par le ministère de la culture et de la communication et de subventions accordées par les collectivités territoriales. On est donc en droit d'attendre de ces structures qu'elles respectent, en contrepartie, leurs obligations sociales, notamment en termes de volume d'emploi.

Les centres dramatiques nationaux sont régis par des contrats de décentralisation dramatique dont le contenu est précisé par un arrêté du 23 février 1995 [(1)]. Celui-ci prévoit l'inscription, dans les contrats, d'un montant minimal de subvention de fonctionnement annuelle, mais pas de critère destiné à guider le ministère de la culture dans sa décision quant au montant de la subvention qui sera effectivement attribuée. Votre rapporteur estime que la responsabilisation des structures labellisées ne peut se limiter à un simple appel, certes pressant mais dépourvu de portée pratique. Il convient que le ministère de la culture et de la communication intègre pleinement, dans sa politique de financement de la création, les considérations liées à l'emploi.

Recommandation n° 2 : Intégrer davantage dans la politique de financement de la création les considérations liées à l'emploi :

– étudier l'opportunité d'une révision du contrat type de décentralisation dramatique afin d'y inclure la faculté, pour les financeurs des centres dramatiques nationaux, de subordonner le montant de leur aide au respect, par ces centres, de leurs obligations en matière de volume d'emploi.

● *Lutter contre la précarité de l'emploi dans l'audiovisuel*

*** Promouvoir l'emploi permanent dans l'audiovisuel public**

La mission d'information commune a pu constater, dans le cadre d'une série de tables rondes consacrées à l'audiovisuel public, le recours important de celui-ci à l'emploi intermittent.

Ainsi, M. Rémy Pfimlin, président de France Télévisions, a-t-il expliqué que l'entreprise comptait 8 576 collaborateurs permanents (2 616 journalistes et 5 960 personnels techniques et administratifs) et 1 926 collaborateurs non permanents, comptabilisés en équivalents temps plein (ETP), ainsi répartis :

– contrats à durée déterminée de droit commun (personnel technique administratif) : 397 ETP ;

– contrats à durée déterminée de droit commun (journalistes) : 300 ETP ;

---

(1) Arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique.

– intermittents du spectacle techniciens : 656 ETP ;

– cachetiers : 451 ETP (animateurs, intervenants sur les plateaux) ;

– pigistes : 122 ETP.

M. Rémy Pfimlin a souligné qu'à la fin de l'année 2012, France Télévisions avait respecté l'objectif de son contrat d'objectifs et de moyens qui couvre la période 2011-2015 (18 % d'emploi non permanent ; 16 % dans les deux à trois ans qui viennent) en réduisant d'environ un point son taux de recours à l'emploi non permanent par rapport à 2011 qui, rappelons-le, s'établissait alors à 19,15 %, dont 11,09 % au titre de l'intermittence.

Toutefois, la présentation des effectifs en équivalents temps plein ne permet pas de prendre la pleine mesure de l'ampleur de l'emploi intermittent. Interrogé sur ce point, M. Rémy Pfimlin a indiqué que France Télévisions embauchait en contrat à durée déterminée d'usage environ 7 000 personnes physiques, dont la durée moyenne des contrats est de 3,8 jours.

On peut s'étonner d'un taux si important. M. Rémy Pfimlin a expliqué que celui-ci devait être replacé dans un double contexte : d'une part, celui de la croissance de certains secteurs et activités en raison du chantier de construction de l'entreprise unique ; d'autre part, de nouvelles ambitions inscrites dans le contrat d'objectifs et de moyens en termes de développement des contenus régionaux et ultra-marins.

Cet argument peut être entendu mais il peine à justifier que certaines fonctions soient pourvues par une succession de contrats à durée déterminée d'usage, qui plus est avec les mêmes salariés, ceux-ci devenant ainsi des « permittents » alors qu'ils devraient, en toute logique, être embauchés sous contrat à durée indéterminée. La mission d'information a été saisie de témoignages tout à fait saisissants : un machiniste intermittent à France Télévisions a enchaîné environ 700 contrats à durée déterminée d'usage depuis huit ans, notamment sur le tournage du programme « *Plus belle la vie* » ; une maquilleuse signe des contrats à la semaine avec France Télévisions depuis quatorze ans ; un chef monteur travaillant pour France Télévisions depuis vingt et un ans a cumulé près de 1 000 contrats…

On peut certes comprendre la nécessité de souplesse dans l'organisation du travail. Il est sans doute difficile d'exclure tout recours à l'intermittence dans une filière dont les professionnels exercent une activité discontinue et aléatoire, proche des conditions de l'activité de création. Mais les pratiques évoquées devant la mission d'information placent les salariés dans une situation d'extrême incertitude et les privent, en pratique, de réelle progression de carrière. Or l'audiovisuel public a un devoir d'exemplarité.

Il est vrai que la politique de l'emploi de France Télévisions n'est pas, au regard de celles de l'audiovisuel privé, la plus choquante. S'agissant plus particulièrement de la filière de la production (captation d'événements sportifs,

fictions, opérations culturelles), M. Rémy Pfimlin a rappelé que son taux d'emploi non permanent était d'un tiers, soit environ 200 collaborateurs non permanents pour 400 collaborateurs permanents. Les filières privées de production concurrentes recourent, pour leur part, pour environ deux tiers de leur emploi total, à des emplois non permanents, ce qui, selon M. Rémy Pfimlin, pose d'ailleurs un problème de compétitivité des moyens de production interne de France Télévisions. Il a en outre fait remarquer que l'ensemble du temps de préparation était rémunéré, ce qui n'est pas forcément la règle dans toutes les sociétés de production.

En outre, depuis l'adoption des décrets dits « Tasca » [(1)], l'audiovisuel public n'a plus vraiment la maîtrise de sa politique de production de programmes qui doit être en grande partie externalisée auprès de producteurs indépendants. Dès lors, la promotion de l'emploi permanent dans la filière de production interne de France Télévisions, si elle doit bien évidemment être poursuivie, ne permettra pas, à elle seule, d'assainir les pratiques d'emploi dans l'ensemble du secteur audiovisuel.

Cela étant, ces quelques remarques n'exonèrent pas France Télévisions de ses responsabilités en matière de conditions d'emploi de ses salariés intermittents. M. Rémy Pfimlin a d'ailleurs reconnu que l'enjeu résidait sans doute dans une résorption de l'emploi intermittent de techniciens. Il est donc fortement souhaitable que la négociation sur l'emploi ouverte par France Télévisions permette de traiter de cette question, avec un double objectif de réduction de la précarité de l'emploi non permanent et de clarification concernant les activités pour lesquelles il peut être recouru à l'intermittence.

La solution idéale consisterait, évidemment, à transformer les emplois intermittents en emplois sous contrat à durée indéterminée. D'après Force ouvrière, ce seraient 350 intermittents « de longue durée » qui devraient bénéficier d'une telle requalification. Sur un plan strictement juridique, il fait peu de doute que les situations personnelles évoquées devant la mission d'information donneraient lieu à une requalification par le juge.

Il est néanmoins difficile à France Télévisions de transformer l'emploi intermittent en emploi permanent compte tenu de sa situation financière et de l'objectif de réduction de ses effectifs fixé par son contrat d'objectifs et de moyens. Rappelons que le budget prévisionnel du groupe pour 2013 se caractérise, pour reprendre les termes de son conseil d'administration, par « *une diminution de 36 millions d'euros des ressources publiques par rapport au budget 2012, soit – 77 millions d'euros par rapport au* (contrat d'objectifs et de moyens), *enregistrée du fait d'une diminution de 196 millions d'euros de la dotation budgétaire destinée à couvrir l'arrêt de la publicité en soirée, qui n'est compensée que partiellement par la hausse de 158 millions d'euros de la contribution à*

(1) Décrets n° 2001-609 du 9 juillet 2001, n° 2001-1332 du 28 décembre 2001, n° 2001-1333 du 28 décembre 2001 et n° 2002-140 du 4 février 2002, abrogés par les décrets n° 2010-747 du 2 juillet 2010 et n° 2010-416 du 27 avril 2010 qui les ont remplacés.

l'audiovisuel public » [1]. Au total, le groupe devrait donc enregistrer une baisse de 4,3 % de ses recettes prévisionnelles, soit près de 130 millions d'euros, ce qui devrait conduire à une perte d'un montant de 42 millions d'euros.

Dans un tel contexte de raréfaction de ses ressources tant budgétaires que publicitaires, France Télévisions aura, indéniablement, plus que des difficultés à « permanentiser » ses salariés intermittents ; la CGT a même craint, au contraire, que ne soit engagé un véritable plan social qui ne dirait pas son nom, avec des ajustements qui porteraient prioritairement sur les emplois non permanents.

Il convient donc, pour résorber l'emploi intermittent à France Télévisions, d'engager une réflexion approfondie sur la trajectoire financière du groupe et ses modalités de financement. L'absence de sécurisation de ses recettes ne lui permet pas, à l'évidence, de faire face correctement à ses obligations en matière d'emploi. Certains estiment que la décision de suppression de la diffusion de publicités en soirée a considérablement affaibli le groupe et proposent de la rétablir. Votre rapporteur considère qu'une réflexion sur cette question pourrait être engagée, compte tenu des enjeux en termes d'emploi qui y sont attachés.

La situation de Radio France diffère sensiblement de celle de France Télévisions. Comme l'a noté M. Jean-Luc Hees, son président, Radio France produit l'intégralité de ses diffusions : la part de son budget consacrée aux salaires, cachets et « piges » est donc le double de celle de France Télévisions.

Radio France n'emploie pas de techniciens intermittents : tous sont permanents. En revanche, elle peut être amenée à employer des musiciens intermittents pour compléter ses formations musicales lorsque le répertoire le nécessite ; elle est aussi le plus gros employeur de comédiens (elle en emploie 1 300, notamment pour France Culture, France Inter et France Bleu). Il en résulte que 10 % de son budget consacré aux salaires et émoluments rémunère de l'emploi non permanent. En 2011, 5 300 personnes physiques ont été embauchées sous contrats à durée déterminée d'usage. Parmi elles, plus de 2 000 étaient des musiciens, des chefs d'orchestre ou des artistes lyriques ; les autres étaient des comédiens, des producteurs et des animateurs d'émission. Ont ainsi été conclus environ 39 000 contrats à durée déterminée d'usage, en grande majorité de courte durée (moins de quatre jours).

Si l'emploi de musiciens intermittents dans le cadre des formations musicales de Radio France ne soulève pas d'observation particulière, l'audition des organisations syndicales représentatives de l'entreprise a permis de noter des inquiétudes réelles quant aux conditions d'emploi de certains personnels d'antenne, embauchés sous « contrat de grille », appellation désignant des contrats à durée déterminée d'usage courant sur une saison radiophonique, généralement du mois de septembre au mois de juin.

---

(1) Communiqué de presse du conseil d'administration de France Télévisions du 21 décembre 2012.

Ainsi, pour la Fédération CGT du spectacle, la précarité des producteurs animateurs embauchés sous contrat de grille s'aggrave : ils sont soumis à une reconduction de leurs contrats pour assurer des activités qui sont, en pratique, pérennes. La Fédération FO du spectacle s'est également alarmée du recours à des contrats de grille, pour lequel un double motif est invoqué : on ne saurait pas si les émissions seront reconduites ; l'hyperspécialisation des animateurs rendrait le recours à ce contrat nécessaire. Pour cette organisation syndicale, le recours au contrat à durée déterminée d'usage serait, en réalité, justifié par les restrictions budgétaires et facilité par des intitulés de fonctions « fourre-tout » ouvrant droit à cette catégorie de contrat.

On peut légitimement s'interroger sur la permanence des emplois pourvus en contrats de grille répétés. M. Jean-Luc Hees, président de Radio France, a fait valoir auprès de la mission d'information que la nature de l'activité de Radio France rendait nécessaire de recourir à des emplois non permanents pour permettre la modification de la grille des programmes qui évolue chaque année. Il a en outre expliqué que l'embauche de salariés sous contrat à durée indéterminée, par exemple de producteurs, posait la question du motif du licenciement de ces salariés en cas d'évolution de cette grille. Il a donc estimé que l'emploi sous de tels contrats conduirait à « geler » les programmes de Radio France et a, par ailleurs, noté que le contrat à durée déterminée d'usage présentait un avantage pour les salariés non reconduits dans leurs fonctions, en raison des indemnités de fin de collaboration auxquelles il ouvre droit. Il a enfin noté que l'effectif des producteurs animateurs, rémunérés au mois pour des grilles de programme de dix mois, était marginal (150 à 200 personnes) par rapport à celui des comédiens et musiciens auxquels recourt Radio France.

Pour autant, ainsi que l'a noté le syndicat Sud Radio France, la situation des salariés en contrat à durée déterminée d'usage est fragile : Radio France leur impose une situation précaire alors qu'ils occupent, pour certains, des fonctions permanentes de l'entreprise. Il en résulte une absence de réelle évolution de carrière et, en outre, un préjudice important en matière de retraites.

Cela étant, si cette situation n'est évidemment pas satisfaisante, un effort a été mené depuis 2003 pour résorber certains abus de recours au contrat à durée déterminée d'usage. Comme l'a rappelé M. Jean-Luc Hees, suite à un conflit social concernant notamment le personnel d'antenne des radios locales, environ 500 personnes ont été intégrées dans l'entreprise, et Radio France est désormais régie par l'accord collectif national du 29 novembre 2007 relatif aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage qui dresse une liste limitative des fonctions pouvant être pourvues par ce type de contrats.

Cet effort d'encadrement du recours au contrat à durée déterminée d'usage ne semble pas, néanmoins, avoir permis d'assainir complètement la situation : ainsi, Sud Radio France a fait valoir qu'en 2009, avait été requalifié par le juge le contrat de travail d'un producteur qui avait travaillé pendant trente-sept ans, sans discontinuité, comme producteur et animateur d'émission pour Radio France, dont deux décennies dans la même tranche horaire.

*** Mieux encadrer le recours à l'intermittence dans l'ensemble du secteur audiovisuel**

L'activité audiovisuelle, qu'elle soit de télédiffusion ou de radiodiffusion, requiert sans doute une certaine souplesse en raison de la nécessaire adaptation des grilles de programme aux audiences et aux attentes du public. L'audiovisuel public n'échappe pas à cette exigence, ce qui l'a conduit à adopter des pratiques plaçant certains de ses salariés dans des situations incertaines et précaires. On peut s'en émouvoir en raison de son devoir d'exemplarité, mais il convient de s'interroger, plus largement, sur les pratiques de l'ensemble du secteur audiovisuel.

D'après les informations communiquées par la Confédération des producteurs audiovisuels, le secteur de la production audiovisuelle employait, en 2010, 11 826 salariés permanents et 83 586 salariés sous contrat à durée déterminée d'usage, dont 40 % étaient des artistes. Ainsi que le note la confédération, « *la quantité de travail réalisée par chaque salarié est difficilement quantifiable et n'a jamais fait l'objet d'étude incontestable* (…) ***On peut néanmoins penser que le niveau d'emploi des techniciens est beaucoup plus élevé et notamment pour ceux qui travaillent pour des émissions récurrentes*** ».

Ainsi, alors que la récurrence de certains programmes est admise, la branche justifie, dans le même temps, le recours à l'emploi intermittent par le « *caractère personnel des recrutements* », lié à une organisation par projet, qui « *rend complexe l'interchangeabilité des personnels et nécessite l'emploi de personnes particulières en fonction des projets* », dans un contexte d'incertitude de la pérennité de l'activité. Votre rapporteur ne souhaite pas contester le principe d'une souplesse de l'organisation nécessitée par une économie de projet. Mais il s'interroge, en revanche, sur la légitimité de l'ampleur du recours au contrat à durée déterminée d'usage. D'après le rapport de la branche de la production audiovisuelle 2011-2012, 87 % des effectifs de la branche sont employés en tant qu'intermittents du spectacle. L'hyperflexibilité imposée aux salariés dans l'audiovisuel pose question.

On a vu plus haut que ce secteur avait engagé une démarche d'encadrement du recours au contrat à durée déterminée d'usage en adoptant deux accords collectifs, celui du 22 décembre 2006 de la branche de la télédiffusion relatif aux salariés employés sous CDD d'usage et celui du 29 novembre 2007 relatif aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage qui concerne la radiodiffusion.

L'accord relatif à la radiodiffusion prévoit que « *le recours au CDD d'usage est justifié par la nature temporaire de l'activité et le caractère par nature temporaire des emplois. C'est le cas des programmes de radio, en raison de leur caractère évolutif et de la nécessité de les renouveler. Cet usage est limité à une liste exclusive de fonctions dressée et décrite en annexes* ». L'accord régissant la télédiffusion dispose, quant à lui, que le recours au contrat à durée

déterminée d'usage est justifié lorsque pèsent sur les activités « *des incertitudes quant à leur pérennité ou lorsqu'elles ont un caractère exceptionnel ou événementiel ou lorsqu'elles requièrent des compétences techniques ou artistiques spécifiques* » et prévoit que ce type de contrat ne peut être conclu que pour certaines fonctions limitativement énumérées.

Ces rédactions sont, en réalité, assez peu contraignantes. Elles permettent, en pratique, de recourir au contrat à durée déterminée d'usage dès lors que les activités sont considérées comme « temporaires » ou que leur pérennité est incertaine – ce qui pourrait s'appliquer à bon nombre d'activités économiques – et si le contrat est destiné à pourvoir une fonction prévue dans les listes annexées à ces accords.

On peut, comme les organisations syndicales de Radio France entendues par la mission d'information, s'interroger sur la conformité de ces rédactions à la jurisprudence de la Cour de cassation qui, il est vrai, a profondément évolué en matière de recours au contrat à durée déterminée d'usage.

Les évolutions de la jurisprudence de la Cour de cassation en matière de recours au contrat à durée déterminée d'usage

* Dans un premier temps, la Cour de cassation a considéré que la conclusion de contrats à durée déterminée d'usage (CDDU) n'était possible, dans les secteurs visés par l'article D. 1242-1 du code du travail ou par une convention collective étendue, que **pour les seuls emplois temporaires**. Lorsque le juge était saisi d'une demande de requalification de CDDU en contrat à durée indéterminée (CDI), il recherchait donc le caractère par nature temporaire de l'emploi concerné au niveau du secteur d'activité en cause et pour l'emploi concerné (Cass. soc., 23 mai 1995, *SA Société d'organisation et production de spectacles artistiques et musicaux [SOPSAM] c/ Wallis*, n° 92-43 085).

* En 2003, la Cour de cassation a redéfini les conditions de recours aux CDDU en ne subordonnant plus ce recours au caractère par nature temporaire de l'emploi occupé. Le juge devait simplement **vérifier l'existence d'un usage constant** de ne pas recourir à un CDI au niveau du secteur d'activité en cause. Si cet usage constant était établi, il n'avait pas à rechercher si l'emploi présentait ou non un caractère par nature temporaire. Celui-ci se déduisait de l'existence d'un usage de ne pas recourir à un CDI. Ainsi, le fait qu'un réalisateur d'une émission télévisée permanente ait occupé cet emploi pendant plus de six ans ne suffisait pas à requalifier son CDDU en CDI (Cass. soc., 26 novembre 2003, *Sté nationale de télévision France 2 c/ Mebtoul*, n° 01-42 977). Cette jurisprudence, peu contraignante, a contribué à un essor du recours au CDDU.

* Dans deux arrêts du 23 janvier 2008, la chambre sociale de la Cour de cassation a opéré un revirement de jurisprudence. **Elle exige désormais que le recours à des CDDU successifs soit justifié par des raisons objectives**, c'est-à-dire l'existence d'éléments concrets et précis établissant le caractère par nature temporaire de l'emploi. En pratique, il ne suffit plus que l'emploi occupé relève de ceux pour lesquels il est d'usage constant de ne pas recourir à des CDI (Cass. soc., 23 janvier 2008, *Calori c/ Sté Sam monégasque des ondes*, n° 06-43 040 ; 23 janvier 2008, *CFAI de AFPM et a. c/ Lopez*, n° 06-44 197).

La position adoptée par la Cour de cassation trouve son fondement dans un arrêt de la Cour de justice des Communautés européennes du 4 juillet 2006 qui avait considéré que le renouvellement de CDD successifs avec un même salarié n'était possible que pour des raisons objectives liées à des éléments concrets tenant notamment à l'activité en cause et aux conditions de son exercice (CJCE, 4 juillet 2006, *Adeneler c/Ellinikos Organismos Galaktos [ELOG]*, affaire C-212/04).

C'est ainsi que la Cour de cassation a considéré que ne suffit pas à établir le caractère temporaire d'un emploi l'existence d'un accord professionnel interbranche définissant les emplois qui présentent un caractère par nature temporaire (en l'espèce, l'accord national professionnel interbranche relatif au recours au CDD d'usage concernant le secteur du spectacle du 12 octobre 1998, dit « accord Michel », étendu par arrêté du 21 mai 1999 : 26 mai 2010, *Sté Multithématiques c/ Ouali*, n° 08-43 050).

L'employeur est donc tenu de prouver le caractère temporaire de l'emploi concerné, même s'il conclut un CDDU en application d'un accord collectif qui détermine de façon précise la liste des emplois pour lesquels il peut être recouru à cette catégorie de contrat (Cass. soc., 30 novembre 2010, *Assoc. Inter production formation c/ Daubagna et a.*, n° 09-68 609).

Les deux accords collectifs de 2006 et 2007 semblent malmener le principe selon lequel le caractère temporaire de l'emploi doit être établi à partir d'éléments objectifs.

On notera en outre qu'ils se situent très en retrait des solutions dégagées dans le secteur du spectacle vivant pour lequel les partenaires sociaux ont décidé, dans le cadre de l'accord du 24 juin 2008 relatif à la politique contractuelle dans le spectacle vivant public et privé, que l'employeur devait proposer au salarié sous contrat à durée déterminée d'usage la transformation de celui-ci en contrat à durée indéterminée à temps complet à partir d'une certaine durée d'emploi. Les accords conclus dans le secteur de la télédiffusion et de la radiodiffusion ne prévoient rien de tel : ils se limitent à prévoir le versement d'indemnités lorsqu'il est mis un terme à une collaboration de longue durée.

Or une lutte efficace contre la « permittence » suppose d'agir sur la nature des contrats de travail auxquels il est recouru. Selon les données communiquées par l'Unédic à la mission d'information commune, la permittence définie comme le fait de travailler au moins 900 heures pour le même employeur concernait, en 2010, 5,9 % des techniciens et 2,4 % des artistes indemnisés par l'assurance chômage. Ce seuil de 900 heures par an, qui correspond à six mois de travail à temps plein, paraît bien caractériser les pratiques abusives auxquelles il faut mettre un terme.

L'assainissement de la situation de l'emploi dans l'audiovisuel exige de mieux encadrer les excès constatés en matière de recours au contrat à durée déterminée d'usage, tout en tenant compte des exigences de souplesse du secteur. Il pourrait, par exemple, être envisagé de modifier dans un sens plus restrictif la liste des fonctions pouvant être pourvues par de tels contrats. La voie

réglementaire ne semble pas, à cet égard, la mieux adaptée : c'est aux professionnels du secteur de décider, paritairement, de tels ajustements. La lutte contre le phénomène de « permittence » suppose la mobilisation de tous les acteurs concernés.

Recommandation n° 3 : Lutter contre la précarité et la permittence dans l'audiovisuel :

Inviter les partenaires sociaux du secteur audiovisuel à entamer des négociations pour améliorer les accords collectifs du 22 décembre 2006 et du 29 novembre 2007, en s'inspirant de la démarche adoptée dans le spectacle vivant pour :

– adapter ces accords à la jurisprudence de la Cour de cassation en matière de recours au CDD d'usage ;

– y inclure l'obligation pour l'employeur de proposer un contrat à durée indéterminée lorsque la durée travaillée sous CDD d'usage atteint 600 heures sur une année, soit l'équivalent de quatre mois de travail à temps plein.

Mais la seule modification des accords collectifs ne peut suffire pour mettre un terme à la permittence. Il convient de faire preuve, en la matière, de volontarisme. C'est pourquoi votre rapporteur estime également nécessaire de prévoir une requalification automatique des CDD d'usage en contrats à durée indéterminée (CDI) lorsque le temps de travail auprès d'un même employeur dépasse, au cours d'une année, 900 heures, soit l'équivalent de six mois de travail à temps plein.

Une telle mesure constituerait un signal fort à l'égard aussi bien des employeurs que des salariés. Son caractère innovant peut être relativisé : le législateur a déjà posé le principe d'une requalification automatique de contrats à durée déterminée en contrats à durée indéterminée à l'article L. 1243-11 du code du travail qui prévoit que « *lorsque la relation contractuelle de travail se poursuit après l'échéance du terme du contrat à durée déterminée, celui-ci devient un contrat à durée indéterminé* ». Il est ainsi considéré que la poursuite des relations contractuelles au-delà du terme d'un CDD transforme celui-ci en CDI, sans changer les conditions de travail initiales du salarié. Votre rapporteur juge que, de manière similaire, l'importance du volume de travail effectué auprès d'un même employeur, par renouvellement régulier de CDD d'usage, peut justifier d'assimiler la succession de tels contrats à la conclusion tacite d'un contrat à durée indéterminée, lorsqu'une telle pratique est répétitive et que le seuil de 900 heures est atteint.

Recommandation n° 4 : Mettre un terme à la permittence par un dispositif de requalification des contrats à durée déterminée d'usage en contrats à durée indéterminée :

– prévoir dans la partie législative du code du travail un dispositif de requalification des CDD d'usage en CDI lorsque le temps de travail auprès d'un même employeur dépasse, annuellement et de façon récurrente, 900 heures.

Votre rapporteur estime enfin que la lutte contre la permittence implique de rendre celle-ci moins attractive pour les salariés qui peuvent, en exerçant un travail à temps plein, cumuler avec leurs revenus d'activité des allocations d'assurance chômage. La pratique abusive de la permittence conduit à dénaturer profondément le régime d'assurance chômage qui n'assure plus un revenu de remplacement mais un revenu de complément. Elle fragilise l'emploi artistique en créant un climat de suspicion à l'encontre de l'ensemble des intermittents du spectacle alors qu'ils sont une minorité à être concernés. Elle dégrade enfin les comptes du régime d'assurance chômage qui sert des prestations à des allocataires dont le volume de travail est particulièrement élevé.

Si l'on veut porter un coup d'arrêt définitif à cette pratique, il faut frapper fort. C'est pourquoi votre rapporteur juge nécessaire de supprimer la possibilité de cumuler un revenu d'activité avec la perception d'allocations d'assurance chômage lorsque la durée mensuelle travaillée est équivalente à un temps plein, soit 151 heures.

Cette mesure permettrait de rétablir de l'équité entre les intermittents les plus fragiles et ceux dont l'activité professionnelle est la plus régulière. Elle permettrait aussi de se rapprocher des règles du régime général d'assurance chômage concernant l'activité réduite qui prévoient que le cumul entre revenus d'activité et allocations d'assurance chômage n'est possible que si la durée travaillée ne dépasse pas 110 heures [(1)]. Elle inciterait, enfin, à des arbitrages en faveur du CDI au détriment d'une succession abusive de CDD d'usage.

Recommandation n° 5 : Supprimer le caractère attractif de la permittence :

– interdire la possibilité de cumuler un revenu d'activité avec la perception d'allocations d'assurance chômage lorsque la durée mensuelle travaillée est équivalente à un temps plein, soit 151 heures.

(1) Rappelons que le régime général impose en outre que le salaire tiré de l'activité réduite n'excède pas 70 % du salaire mensuel antérieur et une durée maximale de 15 mois pour le cumul.

● *Assurer des conditions matérielles d'exercice adaptées pour les artistes visuels*

La mission d'information a été alertée par La Maison des artistes sur la question problématique des ateliers et des « ateliers-logements » d'artistes, particulièrement pressante dans les villes et régions à forte densité de population.

Une bonne part de ces ateliers est intégrée dans le parc du logement social. Selon La Maison des artistes, si certaines grandes villes comme Marseille, Strasbourg ou Nantes et des villes moyennes ont développé des programmes d'ateliers et d'ateliers-logements, ces initiatives restent insuffisantes. En outre, la gestion du parc locatif social des ateliers-logements est peu adaptée. Elle relève du bailleur social qui dispose de peu de moyens pour s'assurer de l'usage professionnel du lieu qui peut ainsi être détourné de sa destination initiale du fait de l'évolution des parcours individuels ou de cessions aux ayants droit. Il y aurait ainsi une « déperdition » d'ateliers et d'ateliers-logements dont on ne sait, pour l'heure, évaluer l'ampleur.

L'association La Maison des artistes a émis de nombreuses propositions sur ce sujet. Elle a ainsi suggéré la mise en œuvre d'une gestion locative particulière des ateliers-logements par un service dédié des bailleurs sociaux. Elle a également proposé la création d'un bail spécifique pour les ateliers-logements, avec un abaissement significatif du seuil de revenus permettant d'y accéder et une clarification des conditions d'attribution. Le Comité des artistes et auteurs plasticiens a également appelé à la production d'ateliers plus accessibles.

Votre rapporteur juge nécessaire de répondre aux attentes des artistes visuels, qui figurent parmi les plus fragiles des créateurs. Une politique ambitieuse de construction d'ateliers et d'ateliers-logements doit pouvoir être menée. Comme l'a souligné La Maison des artistes, il est nécessaire, en préalable, de dresser un tableau fiable du parc d'ateliers existant. C'est à partir d'un tel audit que l'on pourra établir les lignes d'une nouvelle politique d'accession à ces lieux de travail.

Recommandation n° 6 : Recenser l'ensemble des ateliers et ateliers-logements relevant du parc du logement social pour connaître leur nombre ainsi que la nature de leurs occupants et estimer les besoins des artistes visuels.

L'amélioration des conditions d'emploi dans les métiers artistiques passe ainsi par l'allongement de la durée d'emploi des salariés et des conditions matérielles d'exercice adaptées pour les artistes indépendants. Elle suppose également de rémunérer équitablement les professionnels, quel que soit leur statut.

b) Rémunérer équitablement les professionnels

La question de la rémunération des professionnels des métiers artistiques constitue un sujet de préoccupation majeur des personnes auditionnées par la mission d'information. Le constat de précarité de la situation des interprètes, techniciens et créateurs dressé en première partie du présent rapport est en effet

autant imputable à l'incertitude fondamentale entourant leur activité qu'à des modes de rémunération souvent menacés.

● *Veiller à l'application des conventions collectives et à des salaires décents*

Pour être sécurisée, la rémunération des artistes-interprètes nécessite en premier lieu que soient effectivement appliquées les conventions collectives qui prévoient des salaires minimaux. Or on constate, trop souvent, que tel n'est pas le cas. Les artistes-interprètes doivent, en effet, faire face à une vive compétition qui tire bien souvent les rémunérations vers le bas.

Ainsi, selon la Fédération FO du spectacle, environ 50 % des artistes du secteur des musiques dites « actuelles » sont contraints d'abandonner leur profession dans les trois ans qui suivent leur entrée dans le secteur, ce qui a une conséquence directe sur le niveau des salaires. Les artistes étant « *prêts à tous les sacrifices pour rester dans le système* », ils sont bien souvent contraints d'accepter des rémunérations parfois inférieures aux minimaux conventionnels pour pouvoir se produire devant un public et justifier de leur exercice professionnel.

Un constat similaire a été dressé par le Syndicat national des artistes, chefs d'orchestre, professionnels de variété et arrangeurs (SNACOPVA) qui a fait état d'un secteur d'activité « *hyperconcurrentiel* » conduisant certains employeurs à ne pas appliquer les grilles salariales conventionnelles. Il a en outre souligné que, dans le secteur des bals, la concurrence de « faux amateurs » ou « faux bénévoles » pesait sur les conditions de rémunération comme sur le volume d'emploi disponible pour les professionnels.

On doit également citer, parmi les facteurs conduisant à une baisse des rémunérations, les pratiques de certains employeurs relevant du guichet unique du spectacle occasionnel qui ne respectent pas l'obligation qui leur est faite, par l'article L. 7121-7-1 du code du travail, de faire bénéficier les artistes et techniciens du spectacle qu'ils emploient des dispositions d'une convention collective des activités du spectacle. Ils s'affranchissent ainsi des salaires minimaux conventionnels, ce qui non seulement pénalise les salariés, mais constitue également, pour reprendre les termes de la FESAC, une véritable « *concurrence déloyale* ». Les entreprises du champ professionnel ont d'ailleurs parfois réagi : ainsi, le Syndicat national des entrepreneurs de spectacles a mis en place, dans le cadre du festival d'Avignon, un label octroyé aux structures respectant les réglementations fiscale, sociale et de la propriété intellectuelle.

Il n'est pas acceptable que les salariés ne puissent bénéficier des dispositions conventionnelles qui leur sont applicables. On peut certes envisager, comme le souhaite par exemple l'UFISC, l'ajout, dans les conventions collectives régissant l'activité principale des employeurs occasionnels d'artistes et techniciens du spectacle, de « clauses miroirs » afin de faciliter l'application des salaires minimaux conventionnels. Tout au plus notera-t-on qu'une telle initiative relève

des partenaires sociaux et qu'elle ne doit, en aucun cas, conduire à une révision à la baisse des rémunérations minimales. On peut également souligner qu'il n'est pas rare, dans d'autres secteurs que celui de la culture, que des entreprises aient à appliquer plusieurs conventions collectives. L'éventuelle complexité qui en résulte ne peut justifier que des employeurs s'exonèrent de leurs obligations sociales. Il est donc nécessaire, comme l'a souhaité la FESAC, d'intensifier les contrôles des employeurs occasionnels afin de s'assurer qu'ils appliquent, effectivement, les salaires minimaux conventionnels.

Il convient également de mieux « orienter » les employeurs occasionnels lors du processus de fixation des rémunérations. À cet égard, la mission d'information commune a été alertée, par la Fédération CGT du spectacle, sur les modalités de fonctionnement du site internet du guichet unique du spectacle occasionnel, qui permet aux employeurs de calculer leurs cotisations sociales à partir de la saisie d'un « budget global ». Ce dispositif peut, en pratique, conduire à des rémunérations inférieures aux minimaux conventionnels, sans même que les employeurs en soient informés. Interrogé sur ce point, Pôle emploi, gestionnaire du guichet unique, a reconnu ce dysfonctionnement et annoncé qu'il y serait mis un terme. Il est souhaitable que l'ajustement nécessaire intervienne rapidement.

Enfin, on doit évoquer la situation des professionnels rémunérés à la fois sous forme de salaire et sous forme de droits d'auteur ou droits voisins. La mission d'information a pu constater que la pratique consistant à « globaliser » cette rémunération pour y réserver la portion congrue au salaire, davantage assujetti aux cotisations sociales, était assez largement répandue, notamment pour les réalisateurs qui, rappelons-le par ailleurs, ne disposent pas, pour l'heure, de salaire minimum conventionnel.

Il convient donc de sécuriser la part salariée de la rémunération tant des artistes que des techniciens. Pour ce faire, il convient de parvenir à des dispositions conventionnelles consensuelles mais aussi appliquées.

Recommandation n° 7 : S'assurer du respect des salaires minimaux conventionnels par les employeurs :

– intensifier l'information et les contrôles, notamment auprès des employeurs occasionnels ;

– réformer le site internet du guichet unique occasionnel pour éviter que les rémunérations ne respectent pas les conventions collectives du spectacle vivant.

● *Sécuriser les rémunérations des créateurs*

Les auditions menées par la mission d'information ont mis en exergue le véritable défi que constitue, pour la rémunération des créateurs, ce que de nombreux intervenants ont qualifié de « *culture de la gratuité* ».

Ce constat a été dressé non seulement par les artistes visuels, mais aussi par les organisations syndicales représentant les artistes-interprètes salariés qui perçoivent des droits voisins ainsi que par les sociétés de perception et de répartition des droits.

La numérisation croissante des œuvres et leur diffusion sur internet a été le principal facteur invoqué pour expliquer cette tendance inquiétante et pose, de manière pressante, la question de la rémunération du droit d'auteur et des droits voisins. En outre, ainsi que l'a noté M. Xavier Greffe, président de la commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle, la diffusion de spectacles vivants sur support numérique n'en est sans doute qu'à ses débuts, on peut s'attendre à ce qu'elle prenne de l'ampleur. Il devrait en résulter un bouleversement complet de la chaîne économique qu'il convient d'anticiper, faute de quoi la rémunération des artistes-interprètes, une fois de plus, en pâtirait. Le même constat a été dressé par la Fédération Communication Conseil Culture de la CFDT (F3C-CFDT).

Il n'appartient pas à la mission d'information de se pencher sur les impacts économiques ou juridiques du développement du numérique sur le droit des auteurs ou des titulaires de droits voisins, ni sur les mesures de régulation qu'appelle le développement de la diffusion des contenus sur internet. Pour autant, elle doit constater que le développement de la diffusion des contenus protégés sur internet est intervenu dans des conditions que le droit de propriété intellectuelle a eu du mal à accompagner : dans un très grand nombre de cas, la reproduction et la diffusion des œuvres protégées interviennent sans respect du droit moral ni des droits patrimoniaux des titulaires de droits.

Le téléchargement légal – et à plus forte raison illégal – remet en cause le modèle traditionnel des droits d'auteur car il fait disparaître le principal point d'extraction de la valeur économique de la filière culturelle qu'était la vente d'un support physique. Il entraîne ainsi une **captation de la valeur par de nouveaux acteurs, les fournisseurs d'accès à internet, les fabricants de supports – lecteurs MP3, téléphone portable, tablettes – et les moteurs de recherche**.

En outre, comme le relève la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), on observe une disproportion importante entre l'impact médiatique des œuvres diffusées sur internet et le chiffre d'affaires publicitaire réalisé par les sites de diffusion. La SACEM déplore en conséquence le montant insuffisant des ressources publicitaires, auxquelles est proportionnel le montant des droits d'auteur : elle estime ainsi la perte sur les droits perçus sur les *compact discs* physiques à – 14 % dans son chiffre d'affaires, tandis que les droits perçus sur le *streaming* et le téléchargement légal ne représentent que 1 % de ce chiffre d'affaires.

L'ensemble des questions que ces évolutions soulèvent, tant du point de vue juridique qu'économique, doit être abordé dans le cadre du rapport qui sera remis par la mission de concertation sur les contenus numériques et la politique

culturelle à l'heure du numérique, confiée à M. Pierre Lescure par la ministre de la culture et de la communication.

Ses conclusions seront d'autant plus utiles que la Commission européenne a ouvert en juin 2011 un débat sur la circulation des œuvres en ligne. Mme Nelly Kroes, vice-présidente de la Commission européenne et commissaire chargée de la stratégie numérique, a ainsi déclaré en septembre 2011 que la législation européenne sur les droits d'auteur était obsolète à l'heure de la société de l'information et qu'elle souhaitait une réforme de la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil, du 22 mai 2001, sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

Il s'agit notamment d'évaluer si les exceptions et limitations au droit d'auteur actuellement en vigueur doivent être maintenues ou élargies. Dans le même temps, le commissaire M. Michel Barnier a lancé, le 5 décembre 2012, l'initiative « *Licensing Europe* » qui a pour objet de proposer une réflexion sur les contenus dans l'économie numérique. Elle pourrait déboucher sur d'éventuelles modifications règlementaires en 2014.

Certaines auditions menées par la mission d'information commune ont conclu à des propositions visant à mieux garantir la rémunération de la diffusion des œuvres sur internet. Ainsi, la Fédération CFTC du spectacle s'est-elle déclarée favorable à un système de licence globale dont elle a estimé qu'il assurerait plus d'un milliard d'euros de revenus annuels si son montant était fixé à 6,5 euros par mois. Elle a en outre proposé que 25 % de ces perceptions soient attribués au secteur artistique, notamment pour financer la formation dans le spectacle vivant, ce qui permettrait de dynamiser l'emploi tout en luttant contre le téléchargement illégal, source de conflit entre les artistes et leur public. Elle a enfin jugé nécessaire une extension de la rémunération équitable à tous les services à la demande sur internet : « *video on demand* » (VOD), vente en ligne, *etc*.

En dépit de l'intérêt de telles propositions, **votre rapporteur ne souhaite pas anticiper sur le débat qui suivra nécessairement les conclusions rendues par la mission présidée par M. Pierre Lescure. Tout au plus peut-il insister sur la nécessité de garantir une rémunération équitable des créateurs diffusés sur internet, ce qui pose la question essentielle de la redistribution de la valeur,** et souligner l'atout que constitue la gestion collective des droits pour la défense des artistes auteurs et interprètes.

Il en appelle également à la plus grande vigilance à l'égard des négociations européennes en cours. La proposition de directive sur la gestion collective des droits et sur l'octroi de licences multi-territoriales pour les utilisations des œuvres de musique en ligne présentée par M. Michel Barnier, commissaire européen chargé du marché intérieur et des services, ne doit en particulier pas conduire à affaiblir la protection des droits des créateurs ni porter un coup à la diversité culturelle.

Il convient aussi de sécuriser le régime de la rémunération pour copie privée mis en cause par les grands opérateurs d'internet. Une mission de médiation pour le dialogue sur la copie privée a été confiée par M. Michel Barnier à M. António Vitorino, ancien commissaire européen à la justice et aux affaires intérieures. Les conclusions qui pourraient en être tirées doivent, elles aussi, faire l'objet d'une attention particulièrement vigilante.

Recommandation n° 8 : Assurer une rémunération équitable des créateurs :

– œuvrer, au niveau européen, pour sécuriser le régime de la copie privée et garantir une gestion collective des droits à même de rémunérer équitablement les créateurs.

La sécurisation de la rémunération des créateurs ne passe pas que par la recherche d'un nouveau mécanisme destiné à prendre en compte la diffusion des œuvres par voie numérique. Il est aussi nécessaire de faire appliquer correctement, sur le territoire national, les droits à rémunération des artistes visuels qui sont, à bien des égards, les plus vulnérables.

À cet égard, l'absence de rémunération de leur droit de présentation publique par les diffuseurs, en particulier les collectivités territoriales, ne peut perdurer. La mission d'information a été régulièrement alertée sur cette situation qui nuit gravement aux intérêts des créateurs. Il convient d'assurer l'effectivité de la rémunération de ce droit, ce qui nécessitera, à l'évidence, une entreprise d'ampleur d'information et de sensibilisation des acteurs publics locaux.

Recommandation n° 9 : Faire respecter le droit de présentation publique :

– mobiliser le réseau des directions régionales des affaires culturelles pour mener une campagne d'information et de sensibilisation des collectivités territoriales sur la rémunération du droit de présentation publique des artistes dont les œuvres sont exposées.

Au-delà, il est nécessaire d'entamer une réflexion sur le dispositif dit du « 1 % décoration ». Celui-ci, prévu par un décret du 29 avril 2002 (1) et une circulaire du 16 août 2006 (2), dispose que les opérations immobilières de construction, de réhabilitation et d'extension de bâtiments publics de l'État, de certains de ses établissements publics, des collectivités territoriales et de leurs groupements doivent donner lieu à l'achat ou à la commande d'une ou plusieurs réalisations artistiques destinées à être intégrées dans l'ouvrage ou ses abords. Le montant, toutes taxes comprises, des sommes qui y sont affectées doit être égal à 1 % du montant hors taxes du coût prévisionnel des travaux. Il ne peut excéder 2 millions d'euros.

---

(1) Décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation.

(2) Circulaire du 16 août 2006 relative à l'application du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques, modifié par le décret n° 2005-90 du 4 février 2005.

Ainsi que l'a souligné M. Michel Orier, directeur général de la création artistique, ce dispositif qui mobilise entre 3 et 10 millions d'euros par an constitue une source importante du soutien aux arts plastiques et se révèle assez efficace : depuis 1951, 12 300 projets ont été engagés, ce qui n'est pas neutre pour le positionnement de l'art dans l'espace public. L'État engage environ 20 % de cette somme.

Pour autant, l'appréciation des artistes visuels entendus par la mission d'information laisse à penser que le dispositif du « 1 % décoration » est perfectible. Le Syndicat national des sculpteurs et plasticiens, notant que l'art monumental dépend en grande partie de la commande publique, en a déploré la non-application, en particulier par les collectivités territoriales. Le Comité des artistes auteurs plasticiens, jugeant que cette obligation légale n'était respectée que très partiellement par de nombreux maîtres d'ouvrage publics (régions, départements, communes), a conclu : « *Les 0 % sont plus nombreux que les 1 %* »…

Interrogés sur ce point, les représentants des collectivités territoriales ont reconnu les insuffisances du dispositif. L'Association des régions de France a observé que les régions s'attachaient à respecter leurs obligations, mais qu'en pratique, c'étaient plus souvent les cabinets d'architecte qui en tiraient profit que des artistes visuels. L'Assemblée des départements de France a en outre précisé que le « 1 % décoration » était souvent intégré dans la conception des bâtiments (par exemple dans leur enseigne) et ne permettait pas, de ce fait, de financer des œuvres qui seraient accueillies par ces bâtiments.

Un élargissement du champ du « 1 % décoration » à d'autres catégories de bâtiments publics a été suggéré à la mission d'information commune par les représentants d'artistes visuels. Il n'est pas évident que cette voie soit la plus appropriée, compte tenu des difficultés observées pour l'application du dispositif actuel et de l'état des finances locales.

On doit, en priorité, faire en sorte que le droit positif soit effectivement appliqué. Votre rapporteur estime qu'on ne peut, en la matière, s'en remettre à la seule « *intelligence diplomatique* » du ministère de la culture et de la communication, pour reprendre les termes de M. Michel Orier, son directeur général de la création artistique. **Il convient d'être plus ambitieux et d'en revenir à l'esprit initial du dispositif qui visait à intégrer effectivement, dans les bâtiments publics, des œuvres artistiques. Il est donc indispensable de rappeler aux maîtres d'ouvrage leurs obligations ; c'est le rôle du ministère de la culture.** Votre rapporteur reprend donc à son compte les préconisations émises par l'Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels (USOPAV) qui a insisté sur la nécessité de rappeler les obligations des maîtres d'ouvrage et a souhaité la création d'une cellule de veille au sein du ministère de la culture pour s'assurer du respect du dispositif.

Recommandation n° 10 : Faire respecter le « 1% décoration » :

– mobiliser le réseau des directions régionales des affaires culturelles pour rappeler aux maîtres d'ouvrage publics locaux leurs obligations en matière de « 1 % décoration ». Instituer, au sein de la direction générale de la création artistique, une cellule de veille destinée à s'assurer de la bonne application de ce dispositif.

La sécurisation des rémunérations constitue un axe important de l'amélioration des conditions d'emploi dans les métiers artistiques. Elle doit aller de pair avec un renforcement de la lutte contre les fraudes qui concourent à la précarité de ces conditions d'emploi.

c) Lutter contre les fraudes qui fragilisent l'emploi artistique

Certaines pratiques ont été clairement identifiées par la mission d'information comme autant de menaces à l'égard de l'emploi artistique.

Il convient, en la matière, de **bien distinguer les pratiques abusives des comportements frauduleux.** Le recours massif au contrat à durée déterminée d'usage dans l'audiovisuel public, s'il peut être regretté, n'est pas pour autant frauduleux, c'est-à-dire constitutif d'une infraction de travail illégal. Peut-être pourrait-il être mieux contenu, si l'employeur ne cédait à la facilité que constitue cette forme d'emploi. Dans de tels cas de figure, il revient aux partenaires sociaux d'établir des règles plus contraignantes pour réguler les abus. Il en est de même, dans le spectacle vivant, pour le recours au contrat de cession qui, sans être illégal, résulte d'un rapport de force entre diffuseurs et artistes défavorable à ces derniers.

Les comportements frauduleux, pour leur part, consistent en des pratiques régulières et intentionnelles visant à recourir à de faux statuts (amateur ou auto-entrepreneur par exemple) constitutifs de travail illégal, à ne pas respecter la réglementation sociale et fiscale ou l'obligation de détention de la licence d'entrepreneur de spectacles.

Il convient de mettre un terme à certaines idées reçues : le secteur du spectacle fait l'objet de contrôles vigilants, notamment en matière de travail illégal et de fraude à l'assurance chômage. Les pouvoirs publics disposent, en la matière, d'une large gamme d'outils. On est donc bien loin du laxisme ou du laisser-faire que certains pourraient imaginer, même si **les efforts doivent être poursuivis et renforcés.**

Certaines pratiques, en cours de développement, constituent **de nouveaux enjeux pour les politiques de contrôle** et de lutte contre la fraude. Les pouvoirs publics ont pris des mesures visant à y répondre énergiquement. Il convient désormais de les intégrer aux politiques de contrôle.

● *Un secteur contrôlé, sur lequel les efforts doivent continuer de porter*

*** La lutte contre le travail illégal**

Le secteur du spectacle vivant et enregistré figure, avec ceux de l'agriculture, du bâtiment et travaux publics, des hôtels, cafés et restaurants et des services aux entreprises, parmi les secteurs professionnels considérés comme « prioritaires » en matière de lutte contre le travail illégal.

Le spectacle, comme tout secteur fortement employeur de main-d'œuvre, est vulnérable aux fraudes en matière de réglementation du travail. Il est donc légitime que la puissance publique s'assure du respect par le secteur de ses obligations en la matière, qu'elles soient légales, réglementaires ou conventionnelles. Il fait donc l'objet de contrôles particuliers, diversement appréciés par les professionnels qui bien souvent déplorent une suspicion de fraude systématique tout en réclamant des contrôles plus poussés à l'encontre des employeurs occasionnels.

On doit tout d'abord mettre en perspective les critiques émises à l'encontre de l'intensité des contrôles opérés dans le secteur, qui n'est somme toute qu'assez récente. En effet, une instruction du ministre du travail, de la solidarité et de la fonction publique en date du 11 mai 2010 faisait état « *de contrôles en baisse depuis cinq ans* », « *d'un nombre de procédures dressées annuellement inférieur à la centaine* » et « *d'un pourcentage d'entreprises contrôlées en infraction supérieur à celui observé dans les autres secteurs (20 % contre 13 % en moyenne nationale)* ». D'après la direction générale du travail [(1)], en 2011, les entreprises du spectacle représentaient 2 % des entreprises contrôlées et figuraient ainsi « en queue de peloton » dans les contrôles conduits dans les secteurs prioritaires. Les contrôles ont porté, dans près de neuf cas sur dix, sur le spectacle vivant et dans un cas sur dix sur le spectacle enregistré.

Nombre d'entreprises contrôlées en 2010 et 2011 dans les secteurs prioritaires

Secteur d'activité	2010	2011	Évolution 2011/2010 *(en %)*
Agriculture	11 648	12 389	+ 6,4
Bâtiment et travaux publics	30 606	27 641	– 9,7
Hôtels, cafés et restaurants	18 631	15 840	– 15
Services aux entreprises	7 886	9 200	+ 16,7
Spectacle	1 385	1 589	+ 14,8
Dont spectacle vivant	1 201	1 360	+ 13,2
Dont spectacle enregistré	184	229	+ 24,4

Source : direction générale du travail du ministère du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social.

(1) Direction générale du travail, Bilan du plan national d'action sur les contrôles de travail illégal effectués en 2011 dans les secteurs prioritaires*, octobre 2012.*

L'instruction du 11 mai 2010 précitée a dégagé plusieurs axes prioritaires de contrôle :

– l'absence ou la sous-déclaration de périodes de travail, dont les périodes de répétition des artistes ;

– la sous-déclaration des heures de travail des techniciens ;

– le recrutement de figurants « castés » participant au tournage de clips ou de vidéos sans être rémunérés ;

– le recours abusif au contrat à durée déterminée d'usage, notamment dans le spectacle enregistré ;

– l'emploi d'artistes amateurs, notamment dans le secteur des bals ;

– l'abus du recours au bénévolat pour les techniciens, notamment dans les festivals ;

– les conditions de déclaration des chœurs et orchestres étrangers ;

– les conditions d'emploi dans les cirques, notamment étrangers.

A été en outre prévue la mise en place d'un dispositif de signalement, propre au secteur du spectacle, destiné à améliorer le ciblage des entreprises à contrôler, en association avec les partenaires sociaux.

L'instruction a donné lieu à une intensification des contrôles dans le secteur du spectacle : ont ainsi été conduites 500 opérations conjointes résultant d'une coopération des corps de contrôle en 2011, sur un total de près de 1 600 opérations conduites dans le secteur.

À l'issue des opérations de contrôle menées en 2011, le secteur du spectacle vivant a enregistré, un taux de constat d'infraction de 17 %, soit un niveau comparable à 2009, tandis que celui du spectacle enregistré s'est établi à 18 %, là aussi comme en 2009.

Nombre d'entreprises en infraction entre 2006 et 2011 dans le secteur du spectacle

Secteur	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Spectacle vivant	412	313	262	195	247	247
Spectacle enregistré	32	53	33	28	30	27
Spectacle dans son ensemble	444	366	295	223	277	274

Source : direction générale du travail du ministère du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social.

Le travail dissimulé est l'infraction principale (71 % des infractions), suivie par celle dite des « faux statuts » (15 % des infractions : intermittents du spectacle, faux stagiaires, faux bénévoles, faux travailleurs indépendants et auto-entrepreneuriat), puis l'infraction d'emploi d'étranger sans titre de travail (5 %).

L'absence de licence d'entrepreneur de spectacles est en hausse de trois points par rapport à 2010 pour s'établir, en 2011, à 8 % du total des infractions du secteur.

Comme l'observe la direction générale du travail, bien qu'en hausse, le nombre de contrôles effectués dans le secteur, limité, réduit la portée de l'analyse statistique que l'on pourrait en faire en raison d'une évolution très accidentée. Le montant des redressements notifiés en 2011 s'est établi à 1,5 million d'euros, soit un niveau similaire à celui de 2005. La plupart du temps, les infractions relevées lors des contrôles donnent lieu à des régularisations ou des observations.

Les spécificités du secteur du spectacle peuvent rendre les contrôles plus difficiles : il est majoritairement constitué de très petites structures, souvent à statut associatif, à l'activité irrégulière, tandis que ses salariés ont des conditions d'emploi particulières, aux horaires fréquemment atypiques (soirées, week-end). Le caractère parfois itinérant des représentations ne facilite pas, non plus, le ciblage en amont des contrôles. Enfin, il peut être délicat de procéder à des opérations de contrôle dans des lieux accueillant du public ; outre les considérations relatives à la sécurité, elles doivent intégrer des effectifs importants de contrôleurs.

Mais la lutte contre la fraude et les pratiques abusives ne se limite pas aux contrôles des services d'inspection du travail. D'autres outils sont disponibles, qui pourraient être puissamment dissuasifs.

En application des articles L. 8272-1 et D. 8272-1 du code du travail, il est en effet possible aux directions régionales des affaires culturelles de prononcer des sanctions administratives à l'encontre des auteurs d'infractions relatives au travail illégal. Ces sanctions peuvent prendre la forme d'une fermeture administrative de leur établissement, mais aussi d'un refus, pour une durée de cinq ans, ou d'une demande de remboursement, au titre des douze mois précédents, des aides et subventions de soutien à la création, à la production et à la diffusion du spectacle vivant et enregistré. Ce dispositif a été complété, en 2007, par une circulaire du 5 mars 2007 dite « Auclaire », puis par une circulaire interministérielle du 28 novembre 2012 relative aux sanctions administratives suite à procès-verbal relevant une infraction de travail illégal.

Interrogée sur le bilan qui pouvait être dressé de ce dispositif, la direction générale de la création artistique n'a pas fourni d'éléments chiffrés. Doit-on en déduire que la possibilité de refuser l'octroi d'aides publiques, instituée en 2005, n'a, pour l'heure, pas été utilisée ? L'absence de données ne permet pas de se prononcer. On peut néanmoins souhaiter une application pleine et effective de ce dispositif car, comme on l'a vu plus haut, la politique de financement de la création doit intégrer, outre les considérations d'ordre artistiques, celles relatives à l'emploi : les subventions publiques n'ont en effet pas vocation à soutenir les employeurs ne respectant pas leurs obligations sociales.

*** La lutte contre la fraude en matière d'assurance chômage**

Comme l'a signalé la délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle, la lutte contre la fraude dans le spectacle fait l'objet d'actions de la part de Pôle emploi. Après la création, en son sein, d'une direction dédiée à la prévention et la lutte contre les fraudes, les prérogatives des agents de Pôle emploi en charge de la prévention des fraudes ont été renforcées en 2011. Ils peuvent désormais être assermentés et agréés en application de l'article L. 5312-13-1 du code du travail.

Cette assermentation, en cours de finalisation, leur permettra de disposer de prérogatives comparables à celles dont disposent les agents des organismes de sécurité sociale. Il leur sera possible de dresser des procès-verbaux en cas d'infractions aux dispositions du code du travail entrant dans le champ de compétence de Pôle emploi. Cette nouvelle prérogative participe ainsi d'un renforcement des moyens d'action permettant d'améliorer la lutte contre la fraude et de mieux coordonner, dans ce domaine, l'intervention de Pôle emploi et celle de ses partenaires extérieurs (police, Chancellerie...), pour lesquels le procès-verbal constitue le support d'éventuelles poursuites.

On peut observer que la fraude constatée en matière d'allocations de chômage est d'un volume limité : en 2012, le préjudice subi par Pôle emploi au titre du versement indu d'allocations au titre des annexes VIII et X s'est élevé à 1,2 million d'euros (sur un total de 76 millions d'euros pour l'ensemble de l'assurance chômage), et a concerné 449 personnes. Le montant moyen du préjudice s'est élevé à 2 650 euros par personne. Ces montants sont faibles au regard des 1,2 milliard d'euros de prestations versées aux intermittents du spectacle. Ils ne signifient pas pour autant que le secteur du spectacle serait plus vertueux qu'un autre, car la fraude, en l'espèce, peut reposer sur une entente entre salarié et employeur pour procéder à de fausses déclarations, ce qui en rend la détection évidemment plus difficile.

On doit toutefois noter que la centralisation, au sein de Pôle emploi Services, du versement des prestations pour 19 régions et du recouvrement des cotisations au titre des annexes VIII et X pour l'ensemble du territoire national, de même que sa mission « d'alimentation » du passé professionnel du salarié grâce à la centralisation des déclarations, donne à Pôle emploi des moyens efficaces pour procéder à des vérifications et des recoupements, tout en permettant d'harmoniser les pratiques. **On est donc loin de l'image traditionnellement véhiculée d'une « nébuleuse » d'intermittents du spectacle qui percevraient indûment des allocations de chômage. Ils constituent, au contraire, une population particulièrement suivie et désormais bien connue.**

*** Des actions de prévention et de sensibilisation**

Au-delà du contrôle, sont enfin menées des actions de prévention et de sensibilisation dans le spectacle vivant, telles des rencontres en amont des

contrôles avec les organisateurs de manifestations estivales comme les Chorégies d'Orange ou le festival « *off* » d'Avignon, au cours desquelles ont pu être communiquées des plaquettes d'information sur la réglementation applicable. Ces rencontres ont en outre été l'occasion d'échanger sur les pratiques et spécificités du spectacle, ce qui semble répondre à la préoccupation exprimée auprès de la mission d'information commune par Mme Hortense Archambault, directrice du festival d'Avignon, qui a estimé qu'il convenait de faire œuvre de pédagogie en direction des corps de contrôle afin de mieux faire connaître les particularités du spectacle. On peut néanmoins regretter de ne pas disposer de bilan permettant d'établir l'efficacité de telles actions de sensibilisation. Sans doute une telle évaluation permettrait-elle, si nécessaire, de les ajuster, pour les amplifier et les étendre au secteur du spectacle enregistré.

Au final, si le contrôle du spectacle est bien une volonté affichée, il doit être doté de moyens adaptés aux caractéristiques de ce secteur. À cet égard, l'association des directions régionales des affaires culturelles au ciblage des contrôles semble être une voie à privilégier : chargées notamment d'instruire les demandes de licence d'entrepreneur de spectacles, elles ont une précieuse connaissance du secteur qu'il revient de mettre à profit.

Le nombre réduit de contrôles dans le spectacle enregistré pose par ailleurs question. Il conviendrait sans doute d'intensifier les opérations à destination de ce secteur dont on a vu plus haut qu'il recourait massivement à l'emploi intermittent et faisait l'objet d'une couverture conventionnelle réduite. La seule « autorégulation » des acteurs ne suffira pas à assainir les pratiques, notamment en matière de recours abusif à la « permittence ».

Recommandation n° 11 : Intensifier la lutte contre le travail dissimulé dans le secteur du spectacle :

– utiliser la faculté de refuser ou demander le remboursement d'aides publiques en cas d'infraction de travail illégal ;

– solliciter les directions régionales des affaires culturelles dans le ciblage des contrôles ;

– former les corps de contrôle (inspection du travail, Pôle emploi) aux spécificités du secteur du spectacle ;

– intensifier les contrôles des employeurs du spectacle occasionnel et dans le spectacle enregistré ;

– dresser le bilan des actions de prévention et de sensibilisation dans le spectacle vivant pour les ajuster et les étendre au spectacle enregistré.

La lutte contre la fraude doit par ailleurs faire face à de nouveaux enjeux liés à des formes d'exercice qui visent à contourner le salariat.

● *Mettre un terme aux pratiques de contournement du salariat*

*** Mieux encadrer et sécuriser la pratique amateur**

On a vu, dans la première partie du présent rapport, que la frontière entre pratique professionnelle et exercice amateur est souvent mouvante. Cette incertitude peut parfois être mise à profit par des employeurs peu scrupuleux ou des artistes désireux de « percer » qui placent les professionnels du spectacle dans une situation de véritable concurrence par de « faux amateurs » et « faux bénévoles ».

L'exercice amateur constitue une richesse inappréciable pour la vitalité et la diversité du secteur culturel. À ce titre, il doit être encouragé, d'autant qu'il est souvent un préalable à l'exercice professionnel. Mais les auditions de la mission d'information ont aussi montré qu'il devait être encadré. Lorsque les prestations sont rémunérées et font l'objet de campagnes de publicité, l'exercice amateur devient un concurrent redoutable de la pratique professionnelle et peut même, lors de contrôles inopinés, donner lieu à une requalification en travail dissimulé.

Ces mêmes auditions ont permis de conclure que la clarification des frontières entre pratique amateur et pratique professionnelle ne peut passer par l'établissement d'une « carte professionnelle ». Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, l'ensemble des organisations du spectacle qui ont été entendues, qu'elles soient syndicales ou patronales, ont en effet jugé inapproprié un tel dispositif qui soulèverait, en effet, bien des questions épineuses : par qui et comment une telle carte serait-elle délivrée ? Selon quels critères le caractère professionnel de l'artiste pourrait-il être apprécié ? Cette voie ne semble pas pouvoir exploitée.

On peut noter la position originale de la Fédération F3C-CFDT qui a suggéré, à l'inverse, la création d'une carte d'amateur qui serait adossée à une charte de l'exercice amateur. Votre rapporteur avoue ne pas avoir été convaincu par cette solution qui emporterait, elle aussi, de nombreuses difficultés pratiques : par qui et comment cette carte serait-elle délivrée ? L'absence de détention d'une telle carte entraînerait-elle, *ipso facto*, la requalification de la prestation en prestation professionnelle, alors même que cette dernière ne serait pas rétribuée et se déroulerait devant un public confidentiel ?

Une voie médiane doit être recherchée. Le ministère de la culture avait élaboré, en 2007, un projet de loi qui sécurisait l'exposition de l'exercice amateur en permettant de la définir à partir d'un faisceau d'indices. Ce texte n'a cependant pas abouti. Selon Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, le projet de loi d'orientation relatif à la création artistique, en cours d'élaboration, devrait être l'occasion de traiter cette question. Il convient de s'assurer que tel sera bien le cas, en recherchant un juste équilibre entre l'aspiration légitime des personnes qui exercent des disciplines artistiques à titre

de loisir et souhaitent exposer leur pratique et la revendication, tout aussi légitime, des artistes professionnels de ne pas être concurrencés de manière déloyale.

Recommandation n° 12 : Intégrer, dans le projet de loi d'orientation relatif à la création artistique, un volet sécurisant la pratique amateur par la fixation d'un certain nombre de critères :

– absence de rémunération ;

– fréquence et importance de l'activité ;

– modalités de recours à des mesures de publicité.

*** Lutter contre le recours à l'auto-entrepreneuriat**

Pèse également, parmi les menaces pesant sur les professionnels du spectacle, l'auto-entrepreneuriat. Celui-ci constitue une atteinte flagrante à la présomption de salariat bénéficiant aux artistes. Une circulaire du ministère de la culture, en date du 28 janvier 2010, précise donc que « *l'artiste du spectacle qui exerce son activité en qualité de salarié dans le cadre des dispositions de l'article L. 7121-3 du code du travail ne peut pas se déclarer auto-entrepreneur pour la même profession* » et rappelle que « *la présomption de salariat subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération, ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties* ». Elle ajoute que les artistes de spectacle salariés étant affiliés au régime général de la sécurité sociale, « *ils ne sont pas rattaches au RSI. Ils ne peuvent dès lors pas bénéficier du régime de l'auto-entrepreneur* ».

S'agissant des techniciens du spectacle, la même circulaire note que le régime fiscal de la micro-entreprise, et donc celui de l'auto-entrepreneur, limite le développement d'entreprises de prestation technique sous ce statut. Elle souligne également que l'attribution du label « prestataire de services du spectacle vivant » par la Commission nationale du label serait sans doute délicate. Celle-ci procède en effet à un examen attentif des capacités de l'entreprise à respecter l'ensemble de ses obligations au regard du droit du travail, des cotisations sociales, des assurances, des qualifications et habilitations des personnels, ainsi que du respect des normes techniques, de contrôle, d'entretien et de sécurité. Or, selon la circulaire, « *les plafonds financiers imposés par le régime de l'auto-entrepreneur pourraient être considérés par la commission comme incompatibles avec le strict respect de l'ensemble de ces obligations* ». La circulaire attire enfin l'attention sur les risques de requalification en contrat de travail des contrats de prestation de service conclus avec un auto-entrepreneur dont l'activité doit être « *réellement indépendante* ».

On peut espérer que ce texte permettra de clarifier une situation devenue préoccupante. Il convient de l'accompagner d'efforts de contrôle appropriés afin de s'assurer qu'il est effectivement respecté.

*** Lutter contre le portage salarial**

Enfin, on doit mentionner, parmi les pratiques qui doivent être mieux contrôlées, le portage salarial. Sous couvert de prise en charge de formalités de gestion administrative, les entreprises de portage fragilisent considérablement les droits des artistes mais aussi des techniciens du spectacle. Une instruction de la ministre de la culture et de la communication, en date du 29 août 2012, a donc été adressée aux directeurs régionaux des affaires culturelles, afin de clarifier une situation confuse et rappeler les règles applicables. Celles-ci sont restrictives et ont pour but de protéger les artistes et les techniciens, car le portage salarial est parfois exercé dans des conditions à la limite du marchandage.

Cette instruction rappelle tout d'abord que l'exercice de l'activité d'entrepreneur de spectacles, dont celle de producteur et employeur de plateau artistique, est subordonné à la détention d'une licence, personnelle et incessible.

Elle rappelle également que le portage salarial est une modalité administrative de l'exercice indépendant d'une activité. Il n'est donc pas une modalité de gestion d'une activité subordonnée qui relève du salariat. En conséquence, *« le recours à une entreprise de portage n'est possible que si l'artiste ou le technicien concerné exerce son activité à titre indépendant* ». En particulier, le recours au portage, dans le cas d'un artiste, suppose que celui-ci exerce son activité « *dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce* ».

Une entreprise de spectacles ne pourra donc faire appel à un artiste en portage salarial qu'en apportant la preuve qu'il exerce son activité à titre indépendant, faute de quoi la présomption de salariat demeurera entre ce salarié prétendument porté et l'entreprise de spectacles. Cela implique, pour l'entrepreneur de spectacles, l'obligation de salarier l'artiste et de procéder aux déclarations sociales correspondantes, sous peine de se rendre passible du délit de dissimulation d'emploi salarié, constitutif de l'infraction de travail illégal.

S'agissant de l'attribution des licences d'entrepreneur de spectacles, l'instruction rappelle qu'une entreprise de portage salarial dont l'activité consiste à établir des contrats de travail sans être productrice ne peut être considérée comme entrepreneur de spectacles. Dans le cas d'une entreprise qui dispose d'une licence au titre d'une réelle activité de production, cette licence ne peut valoir pour autrui, ce qui est le cas si cette entreprise exerce une activité de portage. La licence peut donc lui être retirée.

Enfin, s'agissant des techniciens, l'instruction souligne que l'entreprise de portage salarial ne paraît pas susceptible de remplir les conditions requises pour l'attribution du label « prestataire de services du spectacle vivant », pour les mêmes raisons que celles invoquées à l'encontre des auto-entrepreneurs. Est ainsi clarifiée une situation qui conduisait à nuire aux intérêts et aux conditions d'emploi des artistes et techniciens du spectacle.

La sécurisation des conditions d'emploi dans les métiers artistiques passe ainsi, en premier lieu, par des actions de stabilisation des parcours professionnels qui impliquent de promouvoir l'emploi permanent, rémunérer équitablement les professionnels et lutter contre les fraudes. Elle suppose aussi, pour le secteur particulier du spectacle, de garantir la pérennité d'un dispositif d'assurance chômage adapté, permettant de répondre à l'extrême flexibilité exigée des salariés.

2. Garantir la pérennité du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle

La question du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle est, trop souvent, abordée de manière idéologique et parfois même passionnelle. Votre rapporteur estime que l'analyse doit, au contraire, être sereine, objective et partagée. Il convient donc de dépasser les idées reçues et les postures car toute polémique serait contreproductive.

La mission d'information commune a pu entendre, sur ce sujet, de multiples intervenants, de tous horizons : partenaires sociaux, gestionnaire de l'assurance chômage, ou encore représentants d'institutions publiques. La pluralité des opinions ne doit pas donner lieu à des affrontements stériles. En effet, le constat de la précarité des conditions d'emploi des salariés intermittents du spectacle s'impose et appelle une réponse adaptée permettant de les protéger correctement lors de leurs périodes de privation d'emploi. Dans le même temps, l'impact financier du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle sur les comptes de l'Unédic est suffisamment important pour s'en alarmer. Votre rapporteur estime qu'il doit être possible de procéder à des ajustements mesurés, équitables et consensuels pour concilier ces deux préoccupations, tout en réaffirmant la nécessité de maintenir un régime d'assurance chômage spécifique qui permette de prendre en compte les particularités des conditions d'emploi des intermittents du spectacle.

a) Poser un diagnostic partagé pour dépasser les polémiques sur l'équilibre financier du régime

La mission d'information a constaté, au cours de ses auditions, que les appréciations portées sur l'équilibre financier du régime d'indemnisation du chômage de l'intermittence du spectacle étaient pour le moins contrastées. Certains, comme M. Bruno Coquet, économiste, s'alarment de la générosité d'un dispositif déficitaire de près d'un milliard d'euros alors qu'il ne bénéficie qu'à 3 % des allocataires de l'assurance chômage. D'autres, comme la Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France, jugent illégitime d'individualiser le déficit d'un régime relevant de la solidarité interprofessionnelle et de lui imputer la situation financière de l'Unédic. Concilier de telles prises de position s'apparente à une véritable gageure. Votre rapporteur ne s'y essaiera donc pas et préfère livrer sa propre analyse, qu'il espère aussi objective que possible.

• *Qui sont les allocataires du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle ?*

*** Les effectifs**

Les réformes passées, notamment celle de l'été 2003, ont visé à maîtriser les dépenses du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle en réduisant le nombre de ses bénéficiaires. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle avait été instauré par l'État un dispositif de solidarité destiné à soutenir les intermittents du spectacle exclus, du fait de la réforme, de l'indemnisation au titre des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage.

Le premier enjeu pour la mission d'information est donc, en l'espèce, de **dresser un tableau fiable des effectifs des intermittents du spectacle**. Cette tâche est plus ardue qu'il n'y paraît en raison de la pluralité des méthodes de décompte.

Le nombre de salariés intermittents du spectacle est le plus important : il concerne tous les salariés ayant cotisé au titre des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage, qu'ils aient ou pas été indemnisés à ce titre par ailleurs. Selon Pôle emploi, il s'est établi, en 2011, à 254 394. Ce nombre est à comparer à celui des salariés travaillant dans le spectacle, hors intermittents du spectacle (c'est-à-dire cotisant au titre du régime général d'assurance chômage), que ces salariés soient employés sous contrat à durée indéterminée ou déterminée. Toujours selon Pôle emploi, ils étaient 126 858 en 2010 (dernière donnée disponible). Les intermittents du spectacle représentent donc environ les deux tiers de l'effectif salarié dans le spectacle.

Au sein des salariés intermittents du spectacle, on peut distinguer ceux qui ont été indemnisés au moins une fois au cours de l'année au titre des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Selon Pôle emploi, ce nombre s'est établi, en 2011, à 108 658, soit 58 102 pour l'annexe VIII (53,5 % des effectifs) et 50 556 pour l'annexe X (46,5 %). Les données transmises par Pôle emploi permettent d'établir que seulement 39,9 % des salariés intermittents du spectacle sont ainsi mandatés au titre des annexes VIII et X ou du Fonds de professionnalisation et de solidarité.

Le nombre d'allocataires au titre de l'annexe VIII a continûment progressé au cours des dernières années (+ 62 % entre 2002 et 2011), de même que la part de l'ensemble des allocataires mandatés au titre des deux annexes que ce nombre représente (elle est passée de 34,6 % en 2002 à 53,5 % en 2011).

À l'inverse, les allocataires mandatés au titre de l'annexe X ont vu leur effectif fluctuer : après un pic à 70 072 en 2003, cet effectif a régressé jusqu'en 2010 et a amorcé une légère remontée en 2011. Au total, entre 2003 et 2011, l'effectif a diminué de 27,9 %. Sur la même période, il est passé de 65,9 % à 46,5 % du total des allocataires mandatés au titre du régime d'indemnisation du chômage de l'intermittence du spectacle.

La combinaison de ces mouvements a conduit, pour l'effectif global des allocataires indemnisés au titre des annexes VIII et X, à une progression de leur nombre jusqu'en 2003 (106 354), puis à sa diminution jusqu'en 2006 (98 678, soit une baisse de 7,2 % depuis 2003). Enfin, entre 2006 et 2011, l'effectif global des intermittents du spectacle indemnisés au moins une fois dans l'année a progressé de 10,1 %. Cette augmentation, sur plus longue période (2002-2011), s'établit à 51,8 %.

On peut par ailleurs s'intéresser au nombre d'allocataires des annexes VIII et X indemnisés en fin d'année. Selon Pôle emploi, il s'est établi, en 2011, à 89 055, soit 46 720 pour les allocataires relevant de l'annexe VIII (52,5 %) et 42 335 pour ceux relevant de l'annexe X (47,5 %). Il donne sans doute une meilleure idée du « noyau » d'intermittents du spectacle régulièrement indemnisés au titre des deux annexes.

Le nombre de bénéficiaires de l'annexe VIII indemnisés en fin d'année a très nettement progressé entre 2002 et 2011 : + 101 %. Leur effectif, qui représentait 30,5 % du total des allocataires indemnisés en fin d'année en 2002 au titre du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle, en représentait 52,5 % en fin d'année 2011.

L'effectif des bénéficiaires de l'annexe X indemnisés en fin d'année a suivi un mouvement inverse : entre fin 2002 et fin 2011, il a diminué de 20 %. Il représentait 69,5 % du total des allocataires indemnisés en fin d'année en 2002 au titre du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle ; il n'en représentait plus que 47,5 % fin 2011. Cette diminution sur longue période peut être décomposée en deux mouvements contraires : une baisse nette entre 2003 et 2005, année « plancher » avec moins de 35 000 allocataires de l'annexe X indemnisés en fin d'année ; puis une progression régulière jusqu'en 2011.

Au total, pour l'ensemble des deux annexes, l'effectif d'intermittents indemnisés en fin d'année a assez nettement diminué entre fin 2003 et fin 2005 (– 11,8 %), pour progresser ensuite régulièrement (+ 26,5 % entre fin 2005 et fin 2011).

Il convient, pour dresser un tableau exhaustif de l'indemnisation au titre du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle, d'étudier également les flux d'entrées et de sorties du dispositif. Selon Pôle emploi [(1)], au cours de l'année 2011, 94 207 allocataires sont entrés en indemnisation au titre des annexes VIII et X (45 580 au titre de l'annexe VIII et 48 627 au titre de l'annexe X), soit une augmentation de 2,7 % par rapport à 2010 (+ 2,5 % pour l'annexe VIII et + 2,8 % pour l'annexe X). Environ 10 % des entrants sont des primo-entrants dans le dispositif des annexes VIII et X.

---

(1) Direction des enquêtes et des statistiques de Pôle emploi, Les allocataires indemnisés au titre des annexes VIII et X en 2011*, 3 décembre 2012.*

Le nombre d'entrées, après avoir très nettement chuté en 2005 pour s'établir à 84 267 (soit – 13,9 % par rapport à 2004), progresse désormais régulièrement (+ 11,8 % entre 2005 et 2011). Cette croissance concerne les deux annexes (+ 11,4 % pour l'annexe VIII et + 12,1 % pour l'annexe X entre 2005 et 2011). La progression du nombre d'entrées s'accompagne d'une stabilisation de la durée moyenne d'affiliation des allocataires entrés en indemnisation, proche de 680 heures (en 2011, 679 heures pour l'ensemble, avec une assez nette différence entre techniciens et artistes : 720 heures pour les allocataires relevant de l'annexe VIII et 641 heures pour ceux relevant de l'annexe X).

Selon la même source, le nombre total de sorties du dispositif s'est établi, en 2011, à 90 883, réparties entre 43 899 pour l'annexe VIII et 46 984 pour l'annexe X. Sur l'ensemble des sorties, 10 759, soit 11,8 %, sont considérées comme des sorties durables car elles ne sont pas suivies d'une nouvelle période de chômage indemnisé. Ces sorties durables sont plus fréquentes pour les allocataires de l'annexe VIII (14,1 %) que pour ceux de l'annexe X (9,7 %). Dans plus de neuf cas sur dix, les sorties sont imputables à une fin de droits, c'est-à-dire à la consommation du nombre total d'allocations journalières.

Votre rapporteur a tenté d'estimer le nombre d'intermittents du spectacle que l'on pourrait qualifier d'« intégrés » dans le régime d'assurance chômage des annexes VIII et X. Selon les travaux du département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la culture et de la communication, à partir de données de Pôle emploi, on peut estimer à environ 94 000 le nombre d'intermittents indemnisés au cours d'une année au titre des annexes VIII et X et qui le sont également l'année suivante (données 2010-2011), soit environ 88 % des effectifs mandatés.

Proportion des allocataires indemnisés au cours d'une année au titre des annexes VIII ou X qui le sont également l'année suivante

Année de mandatement	Nombre de mandatés	Mandatés l'année suivante	
		Effectifs	%
2009	105 826	93 466	88,3
2010	106 619	94 344	88,5

Champ : France entière + Monaco.

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires.

Une analyse plus fine permet de constater que près des deux tiers des allocataires entrés en indemnisation en 2011 au titre des annexes VIII et X l'étaient au titre de leurs quatrième à sixième ouvertures de droits.

Répartition des allocataires entrés en indemnisation en 2011 au titre des annexes VIII et X selon le nombre de droits déjà ouverts au titre de ces annexes

Nombre de droits	Annexe VIII		Annexe X		Ensemble	
	Effectif	**%**	**Effectif**	**%**	**Effectif**	**%**
1 droit	5 506	*12,1*	4 056	*8,3*	9 562	*10,1*
2 droits	4 304	*9,4*	3 113	*6,4*	7 417	*7,9*
3 droits	6 290	*13,8*	3 576	*7,4*	9 866	*10,5*
4 droits	12 276	*26,9*	5 358	*11,0*	17 634	*18,7*
5 droits	12 591	*27,6*	15 383	*31,6*	27 974	*29,7*
6 droits	3 905	*8,6*	11 909	*24,5*	15 814	*16,8*
7 droits	635	*1,4*	4 195	*8,6*	4 830	*5,1*
8 droits ou plus	73	*0,2*	1 037	*2,1*	1 110	*1,2*
Ensemble	**45 580**	***100,0***	**48 627**	***100,0***	**94 207**	***100,0***

Champ : France entière + Monaco.

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires.

Le deuxième enjeu consiste à évaluer le phénomène de la « permittence » définie comme le fait, pour un intermittent du spectacle, de travailler quasi exclusivement pour le même employeur, pour un nombre d'heures significatif.

Beaucoup a été dit sur ce phénomène, notamment pour lui imputer une responsabilité importante dans la situation dégradée du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Il demeure toutefois difficile à quantifier.

Une première approche montre qu'une très grande partie des salariés relevant des annexes VIII et X n'ont qu'un employeur. Cela peut être expliqué par le fait qu'une majorité de ces salariés ne sont pas réellement intégrés au secteur du spectacle : ils y font une brève apparition, sans que l'activité qu'ils ont exercée dans le secteur ne constitue leur activité professionnelle principale.

Nombre annuel moyen d'employeurs par salarié relevant des annexes VIII et X en 2011

Nombre d'employeurs par salarié	Champ GUSO	Champ employeurs professionnels
	Nombre de salariés	Nombre de salariés
1	33 073	113 548
2	10 621	37 071
3 à 4	7 928	38 762
5 à 10	6 013	36 507
11 à 50	7 671	9 207
51 et plus	301	18
Total	**65 607**	**235 113**

Champ : France entière + Monaco – Données brutes.

Sources : Pôle emploi – AEM, DUS.

Selon la Cour des comptes, en 2007, les personnes qui travaillaient avec le même employeur pour la totalité de la durée de travail déclarée représentaient 15 % des effectifs des bénéficiaires des annexes VIII et X. En retenant une autre définition (plus de 70 % du temps déclaré pour le compte d'un même employeur), on atteignait 42 % des effectifs, dont 71 % des techniciens et 39 % des artistes. La Cour a estimé l'impact financier de la permittence à 200 millions d'euros et en a conclu qu'une réforme qui ne traiterait pas le phénomène de la permittence ne réglerait pas le problème.

Les données, plus récentes, qui ont été communiquées à la mission d'information commune par l'Unédic, tendent à relativiser l'ampleur du phénomène. En définissant la permittence comme le fait, pour les salariés relevant des annexes VIII et X, de travailler au moins 900 heures pour un même employeur, les travaux de l'Unédic permettent d'estimer que les permittents ont représenté 5,9 % des allocataires entrés dans l'indemnisation du chômage au titre de l'annexe VIII et 2,4 % de ceux entrés au titre de l'annexe X en 2010. Le phénomène concerne davantage les techniciens que les artistes et semble, par ailleurs, plutôt régresser.

Part des allocataires entrés en indemnisation du chômage au titre des annexes VIII et X ayant travaillé plus de 900 heures pour le même employeur

Année	Annexe VIII	Annexe X	Total	Annexe VIII *(en %)*	Annexe X *(en %)*	Total *(en %)*
2007	3 646	1 346	4 992	7,8	2,9	5,3
2008	3 043	1 310	4 358	7,2	2,9	5,0
2009	2 593	1 150	3 743	6,0	2,5	4,2
2010	2 614	1 135	3 749	5,9	2,4	4,1

Source : Pôle emploi, exploitation du fichier national des allocataires, calculs Unédic.

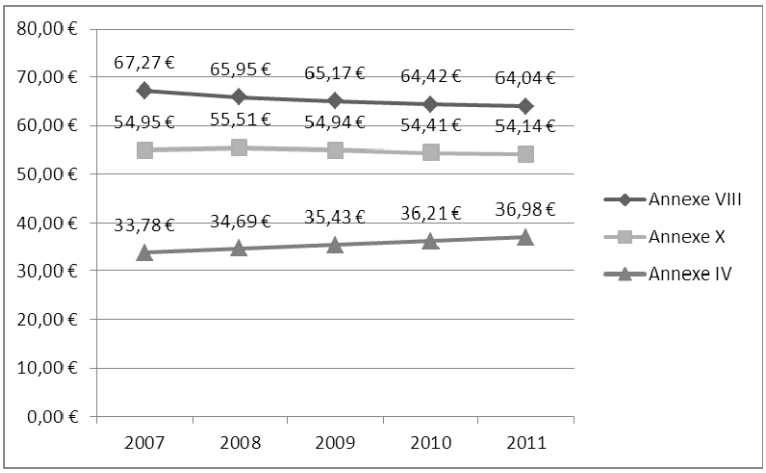
Le phénomène de permittence, auquel on impute parfois la situation financière dégradée du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle, doit donc faire l'objet d'une appréciation prudente. Son ampleur dépend en effet très largement de la définition qu'on lui donne. Pour l'Unédic, il ne concernait, en 2011, que 3 749 salariés et moins de 5 % des allocataires entrés en indemnisation.

*** Les allocations versées**

On constate, sur les dernières années, une relative stabilité du montant de l'allocation journalière moyenne versée au titre des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage.

Celle-ci s'est élevée, en 2011, à 64 euros environ pour les techniciens et 54 euros pour les artistes, à comparer à un peu moins de 37 euros pour les allocataires relevant de l'annexe IV.

Montant de l'allocation journalière moyenne versée au titre des annexes VIII, X et IV



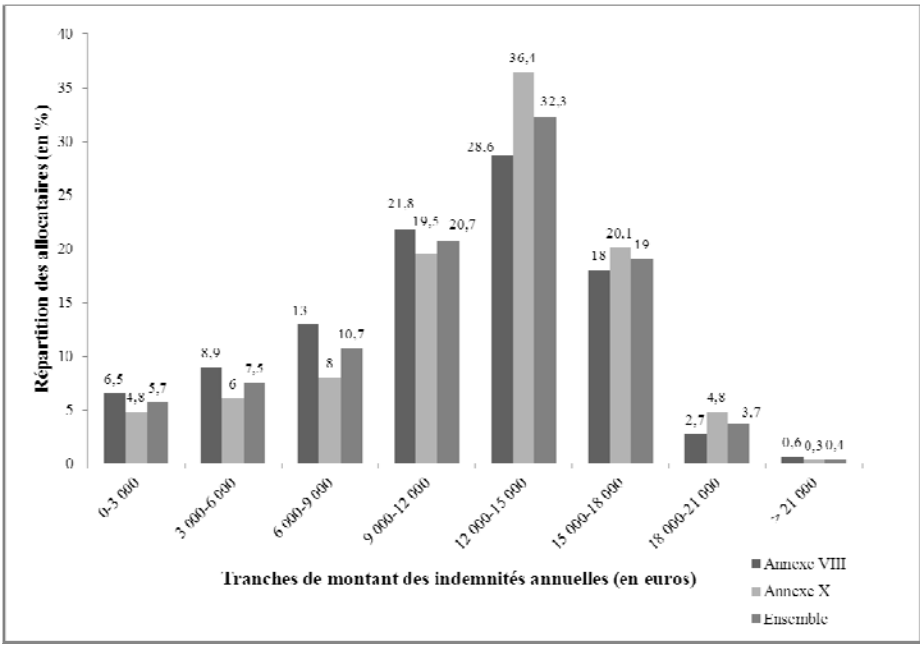
Champ : France entière + Monaco.

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires.

Le montant moyen d'indemnisation par droit ouvert s'est élevé, selon Pôle emploi, à près de 13 800 euros. Il tend à diminuer légèrement pour les techniciens, pour lesquels il reste néanmoins supérieur à celui des artistes.

On constate que près de 50 % des techniciens indemnisés ont perçu, en 2011, entre 9 000 euros et 15 000 euros ; cette proportion s'est élevée, dans la même tranche, à près de 56 % des artistes indemnisés. Le montant moyen d'indemnités perçues en 2011 s'élevait à 11 693 euros, soit 11 238 euros pour les techniciens et 12 215 euros pour les artistes. Les allocataires sont concentrés dans une tranche comprise entre 9 000 et 15 000 euros d'indemnités annuelles (soit, approximativement, entre 750 euros et 1 250 euros par mois).

Répartition des allocataires mandatés au cours de l'année, au titre des annexes VIII et X, en fonction du montant des indemnités annuelles perçues en 2011



Champ : France entière + Monaco.

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires.

* Les durées d'affiliation et d'indemnisation

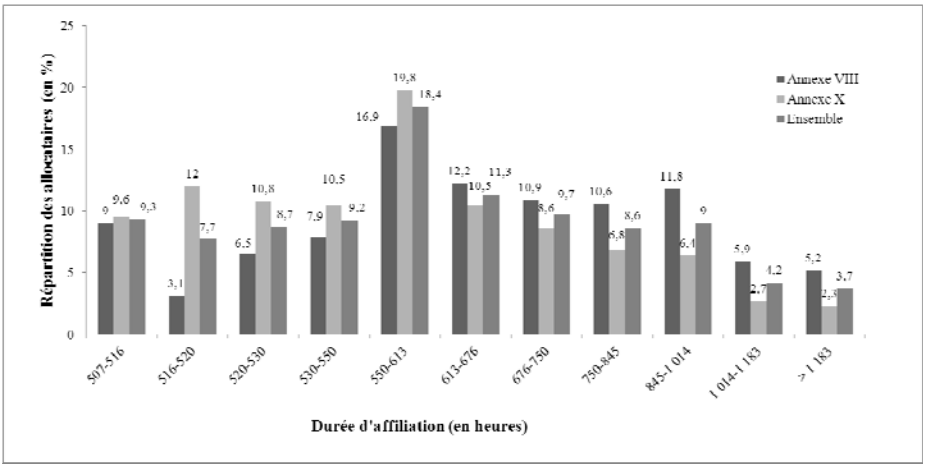
La durée d'affiliation des techniciens du spectacle est plus importante que celle des artistes. Selon Pôle emploi [(1)], la durée moyenne d'affiliation des intermittents du spectacle indemnisés a été, en 2011, de 679 heures. En voie de réduction, l'écart des durées moyennes d'affiliation entre les annexes VIII et X demeure important. Il était de 105 heures en 2006 et s'est établi à 79 heures en 2011, avec une durée moyenne de 720 heures pour l'annexe VIII et 641 heures pour l'annexe X.

Seuls 18,6 % des techniciens ont été admis ou réadmis avec moins de 530 heures d'affiliation alors qu'ils ont été 32,4 % chez les artistes. À l'opposé, 11,1 % des allocataires de l'annexe VIII ont réuni 1 014 heures ou plus d'affiliation, pour seulement 5 % des allocataires de l'annexe X.

---

(1) Direction des enquêtes et des statistiques de Pôle emploi, Les allocataires indemnisés au titre des annexes VIII et X en 2011*, 3 décembre 2012.*

Répartition des allocataires entrés dans les annexes VIII et X en 2011 selon la tranche de durée d'affiliation



Source : Pôle emploi.

S'agissant de la durée d'indemnisation, elle est relativement longue et donne lieu à un « taux de consommation » des droits élevé. On a vu plus haut que l'on comptait environ 90 000 sorties du dispositif des annexes VIII et X chaque année. Dans près de 90 % des cas, ces sorties sont imputables à des fins de droits, c'est-à-dire à la consommation du nombre total d'allocations journalières.

La durée d'indemnisation moyenne est ainsi très proche du plafond de 243 jours. Selon Pôle emploi, elle s'est établie, pour l'ensemble des intermittents du spectacle indemnisés en 2011, à 235 jours, soit 231 jours pour les allocataires relevant de l'annexe VIII et 240 jours pour ceux relevant de l'annexe X.

● *Les critiques émises à l'encontre du régime d'assurance chômage : un déséquilibre financier persistant et une équité menacée par des règles d'indemnisation trop généreuses*

Partant du constat d'un déséquilibre financier persistant des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage, des critiques se sont élevées à l'encontre de ces dernières, les jugeant trop généreuses par rapport au régime général. La question posée est donc celle de la légitimité de l'intensité du recours à la solidarité interprofessionnelle au bénéfice des intermittents du spectacle. Y répondre suppose de mesurer cette intensité et de procéder à une comparaison avec les autres régimes.

On doit tout d'abord observer qu'en dépit d'une amélioration, le ratio prestations/cotisations au titre des annexes VIII et X est élevé, d'où le déséquilibre persistant, sur un plan comptable, du solde de ces deux annexes.

Cotisations acquittées par les employeurs et allocations d'assurance chômage versées au titre des annexes VIII et X

(en millions d'euros)

Année	Régime	Prestations versées	Cotisations encaissées	Dont cotisations d'assurance chômage	Rapport prestations / cotisations d'assurance chômage
2002	Annexe VIII Annexe X **Total**	310 681 **990**	**128**	**124**	**799 %**
2003	Annexe VIII Annexe VIII **Total**	338 763 **1 102**	**188**	**185**	**595 %**
2004	Annexe VIII Annexe X **Total**	470 724 **1 195**	**202**	**198**	**603 %**
2005	Annexe VIII Annexe X **Total**	653 562 **1 215**	**208**	**204**	**595 %**
2006	Annexe VIII Annexe X **Total**	693 544 **1 237**	**214**	**212**	**584 %**
2007	Annexe VIII Annexe X **Total**	694 568 **1 262**	**225**	**224**	**564 %**
2008	Annexe VIII Annexe X **Total**	643 603 **1 247**	**225**	**224**	**557 %**
2009	Annexe VIII Annexe X **Total**	664 613 **1 277**	**223**	**222**	**576 %**
2010	Annexe VIII Annexe X **Total**	648 615 **1 263**	**232**	**231**	**547%**
2011	Annexe VIII Annexe X **Total**	653 617 **1 270**	**246**	**242**	**525 %**

Champ : France entière + Monaco.

Source : Pôle emploi – Fichier national des allocataires.

Votre rapporteur est conscient de l'insuffisance des données figurant dans le tableau ci-dessus : en effet, pour être complètement éclairé, il conviendrait de disposer du montant des cotisations d'assurance chômage acquittées au titre de chacune des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Malheureusement, ainsi que l'a indiqué l'Unédic, il n'est matériellement pas possible d'identifier les cotisations par annexe.

Malgré l'amélioration du rapport entre prestations et cotisations, la Cour des comptes s'alarme, dans son *Rapport public annuel* de 2012, du déficit cumulé des deux annexes qui, sur les six dernières années, a atteint 9,1 milliards d'euros, soit un montant proche de l'endettement total du régime d'assurance chômage. La

Cour note qu'au cours des trois dernières années, les annexes VIII et X ont représenté, en moyenne, un tiers du déficit global de l'assurance chômage pour 3 % de l'ensemble des bénéficiaires, soit un rapport de 1 à 10.

Entendue par la mission d'information, la Cour a pu développer son analyse et ses critiques au regard du principe d'équité qui devrait guider les règles d'assurance chômage. Comme elle l'a indiqué, la Cour n'a jamais contesté que des règles spécifiques soient appliquées aux professions du spectacle. Mais, a-t-elle jugé, la solidarité doit s'exercer de manière mesurée et de sorte à préserver l'équilibre du régime d'assurance chômage. Or, le déficit des annexes VIII et X, qui atteint un milliard d'euros pour 1,270 milliard de prestations servies, implique un mode de fonctionnement qui consiste à prélever des ressources sur l'assurance chômage.

Ce point a également été souligné par M. Bruno Coquet, économiste. Celui-ci a par ailleurs observé que le taux de cotisation à l'assurance chômage de l'intermittence du spectacle s'élevait à 10,8 %, soit deux fois plus que le taux du régime général. Mais, a-t-il rappelé, une première tranche de 5,4 % contribue au régime général et une seconde tranche de 5,4 % finance les droits spécifiques des annexes VIII et X. Il en a conclu que le financement du régime était asymétrique : en cas de déficit des annexes VIII et X, il est financé par le régime général ; dans la situation inverse, le régime général ne pourrait compter que sur la fraction de 5,4 % qui lui est affectée.

La Cour des comptes a déploré l'inertie du problème : les règles d'indemnisation n'ont pas connu d'évolution notable depuis 2003, alors que parallèlement, le régime général a connu quatre transformations dont certaines de grande ampleur. M. Bruno Coquet a dressé un constat similaire en notant que lorsqu'on réforme le système d'assurance chômage, ce n'est pas le régime de l'intermittence, pourtant déficitaire, qu'on modifie, mais les autres régimes, non déficitaires : « *On ne modifie jamais la règle qui crée la dette.* »

Enfin, tant la Cour des comptes que M. Bruno Coquet ont jugé que le fonctionnement du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle soulevait un problème d'équité en raison de sa générosité supérieure à celle du régime général, imputable selon eux à des règles fortement dérogatoires du droit commun.

Il est vrai que celles-ci s'éloignent assez nettement de celles prévues tant pour le régime général que pour l'annexe IV relative aux travailleurs intermittents (hors spectacle) et intérimaires.

L'affiliation des bénéficiaires des annexes VIII et X est certes subordonnée à une durée de travail plus courte que dans le régime général (507 heures contre 122 jours ou 610 heures), mais sur une période de référence également nettement plus brève (10 ou 10,5 mois contre 28 ou 36 mois dans le régime général), ce qui peut conduire à nuancer l'appréciation de générosité du

système. Il est sans doute moins aisé d'accéder à l'indemnisation au titre des annexes VIII et X qu'au titre du régime général. M. Bruno Coquet a estimé, sur ce point, qu'il convenait de tenir compte du système de rémunération par cachet, jugé avantageux – mais celui-ci ne concerne que les artistes.

S'agissant de la durée de versement des prestations, elle est fixée forfaitairement à 243 jours (soit 8 mois) pour les annexes VIII et X, alors qu'elle est égale à la durée d'affiliation dans le régime général, dans la limite de 24 ou 36 mois selon l'âge du bénéficiaire. Ainsi que l'a indiqué l'Unédic à la mission d'information, si ce dernier principe s'appliquait aux intermittents du spectacle, 507 heures de travail ouvrirait droit à 3 mois et 10 jours d'indemnisation (101 jours) au lieu de 8 mois (243 jours).

L'allocation de chômage est déterminée, pour les intermittents du spectacle, par une formule complexe qui intègre plusieurs paramètres (rémunérations entrant dans le salaire de référence, nombre d'heures de travail effectuées, heures de travail exigées par la réglementation pour bénéficier d'une prise en charge, allocation journalière minimale et SMIC horaire), alors que, dans le régime général, elle est proportionnelle au salaire de référence, auquel est ajoutée, le cas échéant, une partie fixe. En outre, l'allocation journalière minimale, garantie sous réserve qu'elle ne dépasse pas 75 % du salaire de référence, est de 31,36 euros pour les intermittents du spectacle, contre 28,21 euros (au 1er juillet 2012) pour les autres allocataires de l'assurance chômage.

Il en résulte notamment que, selon Pôle emploi, l'indemnisation journalière moyenne des intermittents du spectacle s'est établie, en 2011, à 59,33 euros, soit un équivalent mensuel de 1 805 euros, contre 1 123 euros versés en moyenne à l'ensemble des allocataires d'assurance chômage. 74,8 % des intermittents du spectacle ont eu, la même année, un taux de remplacement supérieur à 100 %, jugé par M. Bruno Coquet complètement « *hors norme* ».

Les intermittents du spectacle bénéficient par ailleurs d'un régime de cumul d'allocations d'assurance chômage et des revenus d'activité dérogatoire.

Dans le régime général, le dispositif d'activité réduite permet aux demandeurs d'emploi de conserver le bénéfice de leurs allocations, si trois conditions cumulatives sont réunies :

– les revenus de l'activité reprise ne dépassent pas 70 % des revenus mensuels antérieurs ;

– l'activité reprise ne dépasse pas 110 heures par mois ;

– la durée du cumul n'excède pas 15 mois.

Pour les intermittents du spectacle, le cumul d'activité et de la perception de l'allocation de retour à l'emploi obéit à des règles différentes : il est calculé un nombre de jours non indemnisables au cours du mois, égal à un nombre de jours travaillés théorique majoré en fonction de l'annexe au titre de laquelle le droit a

été ouvert. Le coefficient appliqué est de 1,4 si l'ouverture de droits a été prononcée au titre de l'annexe VIII et de 1,3 si cette ouverture de droits a été prononcée au titre de l'annexe X. Le nombre de jours travaillés théorique est obtenu en divisant le nombre d'heures travaillées constatées au cours du mois civil par 8 pour l'annexe VIII ou par 10 pour l'annexe X. Les jours non indemnisables chaque mois ne s'imputent pas sur la durée d'indemnisation de 243 jours et décalent d'autant la fin de l'indemnisation.

La délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle a fait observer à la mission d'information que les demandeurs d'emploi en fin de droits à l'assurance chômage au titre des annexes VIII et X bénéficiaient d'un régime d'allocations de solidarité spécifique plus généreuses que les allocations équivalentes de droit commun. Ainsi, le montant forfaitaire de l'allocation de fin de droits est de 30 euros par jour, alors que le montant journalier de l'allocation de solidarité spécifique est de 15,90 euros.

Au final, selon Pôle emploi, les montants de prestations versées aux intermittents du spectacle sont nettement supérieurs à ceux versés au titre du régime général.

Comparaison des montants globaux d'indemnisation au titre du régime général de l'annexe VIII et de l'annexe IV de la convention d'assurance chômage pour un salaire mensuel brut de 1 500 euros

Régime général	Annexe VIII	Annexe IV
610 heures travaillées sur 4 mois	507 heures travaillées sur 10,5 mois	610 heures travaillées sur 4 mois
Salaire de référence : 6 000 €	Salaire de référence : 4 500 €	Salaire de référence : 6 000 €
Salaire journalier de référence : 50 €	Pas de salaire journalier de référence	Salaire journalier de référence : 50 €
Montant brut de l'allocation de retour à l'emploi : 31,77 €	Montant brut de l'allocation de retour à l'emploi : 37,40 €	Montant brut de l'allocation de retour à l'emploi : 31,54 €
Durée d'indemnisation : 122 jours	Durée d'indemnisation : 243 jours	Durée d'indemnisation : 122 jours
Montant global de l'indemnisation : 122 x 31,77 = **3 875,94** €	Montant global de l'indemnisation : 243 x 37,40 = **9 088,20 €**	Montant global de l'indemnisation : 122 x 31,54 = **3 847,88 €**

Source : Pôle emploi.

L'ensemble de ces observations conduit à s'interroger sur la générosité du système bénéficiant aux intermittents du spectacle et sur son caractère équitable. La bonne méthode pour apprécier cette générosité consiste à analyser non la valeur absolue du déficit comptable des annexes VIII et X, ni même à la rapporter au déficit global de l'assurance chômage qui par nature varie d'une année à l'autre, mais à étudier le ratio entre prestations et cotisations qui permet de mesurer l'effort de la solidarité interprofessionnelle à l'égard de cette catégorie particulière d'allocataires. Il est en particulier intéressant de le comparer à celui

des dispositifs d'assurance chômage couvrant les salariés dont les conditions d'emploi sont celles qui se rapprochent le plus à celles des intermittents du spectacle, sans pour autant leur être similaires.

Équilibre financier des dispositifs d'assurance chômage couvrant les salariés sous contrats de courte durée en 2011

Annexe	**Dépenses** *(en millions d'euros)*	**Recettes** *(en millions d'euros)*	**Dépenses / Recettes**	**Recettes – Dépenses** *(en millions d'euros)*
Annexe IV [1] : intérimaires	2 303	809	2,8	–1 494
Annexes VIII et X	1 270	242	5,25	– 1 028
Contrats à durée déterminée (hors annexes VIII et X)	7 281	2 181	3,3	– 5 100

Source : INSEE, DADS 2009 – postes /Unédic-Pôle emploi, FNA/Unédic, Équilibre technique mai 2012/DARES, exploitation des fichiers Pôle emploi des déclarations mensuelles des agences d'intérim/ Pôle emploi (tableau de bord annexes VIII et X).

Ainsi, malgré une nette amélioration du rapport entre prestations et cotisations versées au titre des annexes VIII et X – ce dernier est passé de près de 800 % en 2002 à 525 % en 2011 –, on constate que l'effort de la solidarité interprofessionnelle à l'égard des intermittents du spectacle est nettement supérieur à celui consenti en faveur des autres salariés sous contrats de courte durée.

Le constat que l'on peut tirer est le suivant : les conditions d'affiliation au régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle sont plutôt restrictives par rapport au droit commun ; le montant et la durée de versement des prestations semblent, en revanche, plus avantageux et conduisent à solliciter fortement la solidarité interprofessionnelle.

● *Des interrogations sur le rôle économique du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle*

L'ampleur des dépenses consenties par l'assurance chômage au bénéfice des intermittents du spectacle conduit certains à s'interroger sur la finalité de ce régime : sa vocation initiale de garantie de versement d'un revenu de remplacement aux travailleurs privés d'emploi est-elle toujours bien respectée ?

M. Bruno Coquet a eu, sur ce point, une analyse tranchée, en estimant que le régime des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage constituait, en réalité, un mode de subvention particulier du secteur du spectacle. Selon lui, « *l'assurance chômage des intermittents subventionne le secteur à la condition que ses salariés ne travaillent pas* ». Or, a-t-il noté, si l'on considère qu'il est d'intérêt général de soutenir le secteur du spectacle, ce n'est pas au coût du travail

(1) Allocataires suite à une fin de mission d'intérim.

dans le secteur marchand d'assurer ce soutien, mais à l'impôt, beaucoup plus largement assis.

Il a, en conséquence, considéré qu'il serait préférable de subventionner la production culturelle et non le chômage, éventuellement sous forme de complément de salaire, ce qui serait beaucoup plus sain que la situation actuelle. Selon lui, doubler les subventions du ministère de la culture au spectacle vivant coûterait ainsi moins cher que de maintenir le système actuel et serait beaucoup plus efficace.

La chambre régionale des comptes d'Île-de-France a d'ailleurs récemment émis une analyse proche de celle de M. Bruno Coquet en relevant, à propos du centre dramatique national Gérard-Philippe de Saint-Denis, que l'ampleur du recours, par ce dernier, à des intermittents du spectacle, conduisait à faire de « *l'assurance chômage, qui supporte ainsi la part la plus grande du coût de la flexibilité du travail dans le secteur théâtral,* (…) *le quatrième financeur* » de cet établissement, « *après l'État, la commune de Saint-Denis et le département de la Seine-Saint-Denis* » [(1)].

Pour la Fédération F3C-CFDT, le tort originel du système serait de peser sur les seuls salariés du secteur privé, alors qu'il crée des externalités qui vont au-delà. Il faudrait internaliser ces externalités en faisant contribuer au financement les « bénéficiaires finaux du système », que l'on pourrait qualifier de « donneurs d'ordres ». Ainsi, a-t-elle noté, dans le domaine audiovisuel, que le développement des structures de production avait conduit les diffuseurs à employer moins d'intermittents. Pour autant, ils bénéficient de ce système qui permet de produire des programmes à faible coût. Il en va de même, a-t-elle estimé, de l'État et des collectivités territoriales qui ne peuvent organiser de festivals sans intermittents.

Ces prises de position ont le mérite de mettre en évidence la **contribution indéniable du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle au dynamisme du secteur culturel**. Celle-ci a d'ailleurs été reconnue par de multiples intervenants auprès de la mission d'information commune, dont Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, qui a insisté sur le rôle du régime en termes d'emplois et de dynamique de l'économie culturelle.

Votre rapporteur souscrit à cette analyse mais indique que cette conception entraîne, *ipso facto*, un changement de nature du dispositif – qui justifie, d'ailleurs, le maintien d'un régime de solidarité nationale spécifique.

Les auditions menées par la mission d'information ont également permis de constater que, bien souvent, l'accès à l'indemnisation du chômage au titre de l'une des annexes VIII ou X était considéré, notamment par les « nouveaux entrants » dans le dispositif, comme un gage de professionnalisme. C'est ainsi

---

(1) Chambre régionale des comptes d'Île-de-France, Rapport sur la gestion du centre dramatique national théâtre Gérard-Philippe, exercices 2006 et suivants, Observations définitives*, 11 septembre 2012.*

qu'on en est venu à parler, par abus de langage, d'un « statut » d'intermittent du spectacle. Or l'intermittence du spectacle renvoie en premier lieu à des conditions d'emploi particulières et, en second lieu, à un régime d'indemnisation du chômage qui ne peut, en aucune manière, être assimilé à un quelconque « statut ».

● *Une amélioration du solde souhaitable mais un objectif d'équilibre inatteignable*

*** Un régime déficitaire par nature**

Le déséquilibre financier persistant des annexes VIII et X de l'assurance chômage appelle des mesures correctrices sous peine de menacer la pérennité de ce dispositif spécifique. Pour autant, comme l'a noté M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social lors de son audition, l'assurance chômage est bâtie sur une logique de solidarité interprofessionnelle : il est donc logique que ceux qui sont le plus exposés au risque de privation d'emploi, comme les intermittents du spectacle et, d'une manière générale, l'ensemble des salariés embauchés sous contrat de courte durée, bénéficient de l'appui de ceux qui ne connaîtront pas ou peu le chômage. Le régime d'assurance chômage de ces catégories d'actifs ne peut donc, par construction, qu'être déficitaire.

Il est donc vain de déplorer le déséquilibre financier des annexes VIII et X, ou celui de l'annexe IV. Il découle de la nature assurantielle du régime qui repose sur un principe de mutualisation interprofessionnelle. Sans aller jusqu'à parler, comme la Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France, de « *faute comptable* » s'agissant de la démarche qui consiste à isoler, artificiellement, les comptes des deux annexes, votre rapporteur rejoint son analyse globale : la solidarité interprofessionnelle ne doit pas être un vain mot. Chercher à identifier un « déficit » propre à une catégorie d'actifs ne fait donc pas grand sens. De ce point de vue, **si le diagnostic de la Cour des comptes est justifié sur un plan comptable, il ne suffit pas, à lui seul, à caractériser la situation du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle**. D'autres éléments doivent être pris en compte.

*** Les limites d'une approche sectorielle pour relativiser le déficit**

Certaines organisations entendues par la mission d'information commune, comme la Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France, mais aussi le Syndicat national des arts vivants (SYNAVI) et l'organisation d'employeurs UFISC, ont fait valoir qu'il convenait, pour apprécier l'impact du secteur du spectacle sur les comptes de l'Unédic, de ne pas se limiter au seul équilibre des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Cette position a également été défendue par le Syndicat des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) qui a fait valoir qu'« *on ne peut pas isoler les annexes, sans prendre en compte les retombées économiques de notre secteur et le nombre d'emplois qu'il génère, les cotisations des permanents du secteur, ni les cotisations des*

intermittents qui ne touchent pas d'indemnités (52 % selon les chiffres de Pôle emploi) ».

Si l'on ne dispose pas, à ce stade, d'évaluation des retombées économiques du secteur, il est vrai qu'il emploie des salariés permanents dont les cotisations d'assurance chômage doivent être prises en compte, tandis que certains intermittents du spectacle cotisent au titre des annexes VIII et X sans pour autant pouvoir y faire valoir de droits à indemnisation. La mission d'information a été sensible à ces observations et a, en conséquence, interrogé l'Unédic sur l'équilibre « sectoriel » de l'assurance chômage pour le spectacle.

Celle-ci a indiqué qu'il ne lui était pas possible d'évaluer le montant de cotisations d'assurance chômage acquittées par les intermittents de spectacle relevant des annexes VIII et X mais non indemnisés par l'assurance chômage, en raison d'un problème de disponibilité des données.

En revanche, les données dont elle a fait état ne permettent pas de conclure à une contribution *in fine* positive du secteur du spectacle au régime d'assurance chômage, en raison du niveau très élevé du recours qui y est fait aux contrats à courte durée.

L'Unédic établit en effet que sur le champ du spectacle [(1)] :

– le montant total des cotisations est de 472 millions d'euros ;

– celui des prestations est de 1,336 milliard d'euros.

Au total :

– le secteur du spectacle représente un coût de 864 millions d'euros pour l'assurance chômage ;

– les autres secteurs de l'économie dégagent, pour leur part, un excédent de 4,6 milliards d'euros.

---

(1) Le spectacle comprend ici les secteurs du spectacle vivant (codes NAF 9001Z, 9002Z, 9004Z) et de l'audiovisuel, à savoir l'industrie du film et du phonogramme (codes NAF 5920Z, 5911A, 5911B, 5911C, 5912Z, 5913A, 5914Z) et l'édition audiovisuelle (codes NAF 6010Z, 5913B, 6020A, 6020B).

Recettes et dépenses du régime d'assurance chômage dans le secteur du spectacle

(en millions d'euros)

En 2010	**Recettes**	**Allocations**	**Solde**
Annexes VIII et X	222	1 088	-866
Secteur du spectacle hors annexes VIII et X	250	248	2
Total du secteur du spectacle	472	1 336	-864
Unédic hors secteur spectacle	30 721	26 103	4 618
Total Unédic	**31 193**	**27 439**	**3 754**
En 2011			
Annexes VIII et X	242	1 270	-1 028
Annexes VIII et X *(% du total)*	0,8 %	4,6 %	-

Source : Fichier national des allocataires, exploitation exhaustive 2012 avec six mois de recul, Centre de recouvrement d'Annecy, exploitation des attestations d'employeur mensuelles et des feuillets GUSO par Pôle emploi, tableau de bord des annexes VIII et X de Pôle emploi, fichier de la statistique annuelle d'emploi des établissements affiliés en 2010, calculs Unédic. Données 2011.

Ainsi, l'emploi permanent dans le secteur du spectacle ne peut-il pas être invoqué pour relativiser le poids de ce secteur dans les comptes de l'assurance chômage.

● *Un surcoût estimé à 320 millions d'euros*

L'objectif d'équilibre des comptes des annexes VIII et X est peu réaliste. Se pose en revanche la question d'un éventuel « bon » niveau de déficit, qui suppose de mesurer le surcoût imputable à la spécificité des règles de ces deux annexes. Interrogée sur ce point lors de son audition, la direction de l'Unédic a pu faire état des résultats de la simulation d'un « basculement » des intermittents du spectacle sur l'annexe IV de la convention d'assurance chômage, à comportements inchangés.

Un tel basculement aurait des effets contrastés. En premier lieu, l'Unédic souligne que les contrats de travail des intermittents du spectacle ont très fréquemment une durée inférieure à une semaine. Or les règles de calcul du salaire journalier de référence du régime général sont plus favorables aux allocataires qui exercent leurs activités dans ces conditions. En effet, le salaire journalier de référence d'un allocataire antérieurement employé sous contrat de longue durée, ayant travaillé en continu sur une période de douze mois, est obtenu en divisant par 365 son salaire total. En revanche, le salaire journalier d'une personne embauchée sous des contrats de cinq jours durant douze mois sera obtenu en appliquant au salaire total un diviseur de 260, ce qui a pour conséquence d'augmenter le montant du salaire journalier de référence pour un nombre

d'heures travaillées, en théorie, égal à celui de l'allocataire qui est employé sous contrat de longue durée.

Ainsi, selon l'Unédic, en alignant les règles des annexes VIII et X sur celles du régime général, on accorderait non seulement une durée d'affiliation plutôt avantageuse en considérant que 5 heures de travail égalent un jour (alors que le nombre d'heures travaillées est respectivement de 6,8 et 10 heures par jour pour les allocataires des annexes VIII et X en raison du système de conversion des cachets), mais aussi un salaire journalier de référence plus élevé en raison du fractionnement des contrats.

Le passage des annexes VIII et X au régime général aurait par ailleurs, pour les allocataires relevant déjà de ces deux annexes, un impact contrasté :

– pour l'ouverture de nouveaux droits, selon l'Unédic, le nombre d'heures travaillées sur un emploi relevant des annexes VIII ou X est actuellement, en moyenne, de 679 heures pendant 92 jours sur la période de référence. Si des heures ont été cumulées pour un autre type d'emploi (16 % des entrées), leur total est de 82 heures en moyenne. Au moment de la réouverture de droit, dans le cas d'un passage au régime général, la période de référence serait de 335 jours en moyenne (243 + 92 jours) et, malgré la réglementation du régime général qui prévoit une période de référence de 28 ou 36 mois, elle ne pourrait aller au-delà puisque les périodes précédentes auraient déjà été utilisées pour ouvrir l'ancien droit. Ainsi, pour ces allocataires, l'augmentation de la période de référence n'aurait pas de conséquence ;

– la durée maximale de droit moyenne diminuerait, en s'établissant à 140 jours contre 243 jours dans le cadre des annexes VIII et X ;

– le montant de l'allocation journalière moyenne augmenterait pour s'établir à 81 euros contre 58 euros aujourd'hui (soit 88 euros contre 63 euros pour l'annexe VIII et 74 euros contre 54 euros pour l'annexe X).

S'agissant de la durée d'indemnisation, elle est strictement proportionnelle, dans le régime général, à la durée d'affiliation qui, on l'a vu plus haut, doit atteindre 122 jours pour permettre l'ouverture de droits. En conséquence, l'Unédic estime que l'application des règles du régime général aurait les conséquences suivantes :

– les 48 % d'allocataires qui ont cumulé moins de 122 jours de travail et qui ne pourraient donc pas ouvrir, immédiatement, de droit à indemnisation, seraient non indemnisés au cours d'une période durant laquelle il leur faudrait réunir les heures de travail manquantes. Au bout d'un certain temps, ils pourraient ouvrir un droit d'une durée de 122 jours. Parmi eux, 1 % ont cumulé moins de 101 jours de travail et n'auraient donc pas pu, selon l'Unédic, ouvrir de droit au titre des annexes VIII ou X. Leur période non indemnisée serait plus longue. Par ailleurs, 47 % ont cumulé 101 jours de travail ou plus, mais moins de 122 jours.

Ils auraient donc pu ouvrir un droit au titre des annexe VIII ou X, mais pas au titre du régime général ;

– parmi les 52 % d'allocataires qui ont cumulé plus de 122 jours de travail, 48 % ont travaillé moins de 243 jours. Leur basculement sur le régime général conduirait donc à réduire leur durée d'indemnisation dans une proportion pouvant aller jusqu'à 50 %. Par ailleurs, 4 % ont travaillé plus de 243 jours : leur durée d'affiliation augmenterait donc, d'un facteur de 3 au maximum (voire de 4,5 pour les allocataires âgés de cinquante ans et plus).

L'Unédic s'est également attachée à évaluer l'impact financier d'un « basculement » des intermittents du spectacle dans le régime général.

S'agissant des recettes, le taux de cotisation passerait de 10,8 % à 6,4 %. En 2011, le montant des cotisations encaissées au titre de l'assurance chômage pour des emplois relevant des annexes VIII et X s'est élevé à 242 millions d'euros. Il s'établirait, en appliquant les règles du régime général, à 143 millions d'euros, soit un manque à gagner d'environ 100 millions d'euros.

Parallèlement, lors de la première année de mise en œuvre, la réduction du nombre de jours indemnisés ne se ferait pas encore sentir, tandis que l'impact de la hausse de l'allocation journalière prendrait immédiatement effet.

Le passage des annexes VIII et X au régime général entraînerait, de ce fait, une moindre dépense assez faible la première année, de l'ordre de 43 millions d'euros. En revanche, à partir de la deuxième année, la diminution de la durée d'indemnisation compenserait la hausse du montant de l'allocation, avec un net allongement de la durée des périodes non indemnisées.

L'Unédic estime que l'assurance chômage réaliserait ainsi une moindre dépense, sur les années suivantes, d'environ 420 millions d'euros, dont 60 % pour l'annexe X. Le nombre d'heures travaillées en moyenne plus faible dans l'annexe X (641 heures) que dans l'annexe VIII (723 heures) conduirait en effet à une économie plus importante dans la première. Il serait plus difficile pour les artistes d'ouvrir leur droit à indemnisation, et ils bénéficieraient d'une plus courte durée d'indemnisation que techniciens du spectacle.

En tenant compte de la baisse des cotisations, l'Unédic estime qu'en année pleine, la moindre dépense s'élèverait donc à 320 millions d'euros. Ce montant correspondrait donc au coût réel des règles particulières des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Pour mémoire, il est équivalent au montant des aides consenties, chaque année, par l'État aux débitants de tabac, et dont la Cour des comptes a récemment observé le caractère « *injustifié* » [(1)].

---

(1) Cour des comptes, Rapport public annuel de 2013*, p. 583 et suivantes.*

Ce coût n'est sans doute pas anodin mais il est bien éloigné du montant de 1 milliard d'euros qui semble désormais être gravé dans les esprits. On doit aussi observer qu'il pourrait être mis en regard de la charge que constituerait, en son absence, l'attribution du revenu de solidarité active aux intermittents du spectacle si ceux-ci étaient exclus de l'indemnisation du chômage.

Ainsi, comme l'a indiqué M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social, il convient de combattre certaines idées reçues complaisamment propagées par certains et d'établir un tableau objectif du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle.

Extrait de l'intervention de M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social (1)

M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social. Je l'ai souvent dit : l'assurance chômage est l'amortisseur social le plus efficace en cas de crise, en particulier en cas de chômage massif comme aujourd'hui. Il est donc parfaitement logique que le régime de l'assurance chômage soit déficitaire quand le chômage atteint les niveaux que nous connaissons actuellement. Il serait tout à fait dommageable de chercher à rééquilibrer brutalement les comptes de l'Unédic quand aujourd'hui, nous comptons plus de 3 millions de demandeurs d'emploi sans activité et 4,6 millions en y intégrant les chômeurs ayant une activité réduite. (…)

Beaucoup, à l'instar de la Cour des comptes, aiment à imputer un déficit de 1 milliard d'euros au régime des intermittents. Il me semble qu'il y a, en la matière, une forme d'incompréhension de la logique même du régime assurantiel.

Qu'en est-il concrètement ? L'assurance chômage est bâtie sur une logique de solidarité interprofessionnelle, propre à la plupart des régimes de sécurité sociale. Sur cette base, il est logique que ceux qui connaissent le plus de risques, comme les intermittents mais également les salariés en CDD ou en mission d'intérim, bénéficient de l'appui de ceux qui ne connaîtront pas ou peu le chômage. Certains cotiseront à l'Unédic toute leur carrière, sans jamais avoir à passer par la case chômage – et tant mieux pour eux. Chercher à identifier un « déficit » propre à une catégorie d'actifs ne fait pas grand sens. Le directeur général de l'Unédic l'a expliqué devant vous : l'écart entre recettes et dépenses, s'agissant des CDD, représenterait alors un déficit de 5 milliards d'euros. Je n'ai vu personne chercher à calculer un déficit de l'assurance maladie limité aux patients, ou de la branche famille limité aux seuls ménages avec enfants…

b) Garantir le maintien de règles d'assurance chômage spécifiques

Il est certainement plus facile – et sans doute plus médiatique – de jeter l'anathème sur les professionnels du spectacle en les assimilant à des

(1) Audition du 26 février 2013.

« profiteurs », ou de mettre en exergue des situations caricaturales, que de s'attaquer au fond du problème : comment garantir à ces salariés, soumis à des conditions d'emplois très particulières, un revenu de remplacement lorsqu'ils sont privés d'emploi ? Comment, en outre, concilier un niveau de protection satisfaisant avec une maîtrise des comptes de l'assurance chômage ?

Votre rapporteur estime que la précarité et la particularité des conditions d'emploi des intermittents du spectacle justifient le maintien d'un régime d'assurance chômage qui leur soit spécifique, dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle.

Les contraintes et la vulnérabilité résultant de l'extrême flexibilité qui caractérise le secteur du spectacle ne sont en effet supportables par les salariés que si elles leur ouvrent droit, en contrepartie, à une protection adaptée couvrant leurs périodes récurrentes de privation d'emploi. **Il convient donc de maintenir les annexes VIII et X de l'assurance chômage : les techniciens, tout autant que les artistes, sont confrontés à l'irrégularité et la discontinuité de leurs conditions d'emploi.**

Un certain nombre d'organisations entendues par la mission d'information commune ont plaidé en faveur d'une annexe unique. Il est vrai qu'on ne peut distinguer un « cœur de métier » dans le secteur du spectacle : son activité repose sur des équipes au sein desquelles collaborent artistes et techniciens. Mais le reconnaître n'implique pas, pour autant, un traitement indifférencié au regard des règles de l'assurance chômage. Si artistes et techniciens sont, ensemble, soumis à une indiscutable alternance de périodes d'activité et de périodes de privation d'emploi, cette caractéristique ne suffit pas à qualifier d'identiques leurs conditions d'emploi. Cette dernière notion recouvre en effet, outre la nature intermittente de l'activité, le volume de travail effectué ou encore la rémunération dont on a vu plus haut qu'ils donnaient lieu à des écarts assez sensibles entre artistes et techniciens. Cet état de fait semble justifier un traitement différencié sans que celui-ci procède d'une démarche d'opposition des artistes aux techniciens.

Votre rapporteur souhaite également alerter sur la nécessité de contenir le déséquilibre financier des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. La pérennité de ce régime spécifique est en effet intimement liée à sa soutenabilité financière, faute de quoi c'est son existence même qui pourrait être mise en cause. Les auditions menées par la mission d'information ont permis de constater que les professionnels du secteur étaient, dans leur grande majorité, conscients de cette exigence. Le nombre et la diversité de leurs propositions en vue de maîtriser le coût du régime en témoignent d'ailleurs. On doit donc louer leur sens des responsabilités sur ce sujet, qu'ils soient représentants d'employeurs ou de salariés.

Votre rapporteur appelle ainsi les partenaires sociaux qui auront à négocier les termes de la future convention d'assurance chômage à prendre en compte ces considérations qui, lui semble-t-il, peuvent faire consensus.

Le premier souci de votre rapporteur est de respecter les prérogatives des partenaires sociaux en matière de négociation des règles applicables à l'assurance chômage. Il n'envisage donc pas d'émettre, en la matière, des propositions qui se voudraient définitives.

Les auditions menées ont permis de dégager plusieurs pistes de réflexion. Animé par la volonté de rendre fidèlement compte des travaux de la mission, votre rapporteur souhaite les exposer en distinguant les propositions les plus consensuelles de celles dont l'impact reste plus difficile à mesurer. Leur intérêt pourrait justifier que les partenaires sociaux l'intègrent à leur réflexion dans le cadre d'une négociation approfondie.

● *Des interrogations sur les modalités de la négociation conventionnelle*

Comme l'a indiqué M. Jacques Peskine, président de la FESAC, la majorité des organisations d'employeurs du spectacle ne sont pas membres des organisations interprofessionnelles (MEDEF, CGPME, UPA). Elles ne peuvent donc participer aux discussions et aux négociations de la convention d'assurance chômage et, en particulier, de ses annexes VIII et X. M. Jacques Peskine a émis le souhait que, dans le cadre des futures négociations, la FESAC puisse être associée aux négociations interprofessionnelles de réforme du dispositif.

Le même vœu a été émis par l'UFISC, ainsi que par la Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France qui juge, plus largement, nécessaire de « *réformer le mode de représentation de l'Unédic, en y organisant des élections à listes ouvertes et en mettant fin au monopole des partenaires sociaux sur la gestion de la protection sociale en France* » [(1)].

Il est vrai que l'impossibilité, pour les organisations non confédérées des branches du spectacle vivant et enregistré, de participer à la négociation sur les annexes VIII et X ne leur permet pas de faire valoir leur point de vue. En particulier, elles ne peuvent pas faire partager leur expertise sur les conditions d'emploi très particulières de leur secteur, non plus que les intérêts communs que peuvent partager employeurs et salariés du secteur. Elles sont, dès lors, fortement tributaires de ce qui sera décidé par les partenaires sociaux quant aux évolutions à venir du règlement général, qui peuvent avoir un impact important sur le sort réservé à la réglementation du régime de l'intermittence du spectacle. Une concertation avec les organisations de branche pourrait donc utilement être envisagée en s'inspirant des procédures existantes associant les partenaires sociaux dits « hors champ » – par exemple, en matière d'accord collectif sur la

---

(1) Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France, Contre-propositions pour une réforme de l'assurance chômage des salariés intermittents, *mars 2004, consultable sur http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=1257.*

formation professionnelle, avec l'Union de syndicats et groupements d'employeurs représentatifs dans l'économie sociale (USGERES) ou l'Union nationale des professions libérales (UNAPL).

Mais une association des organisations de branche aux négociations peut également poser un problème de principe car une telle démarche semble délicate à concilier avec la logique de solidarité interprofessionnelle qui fonde le régime d'assurance chômage. Les professionnels du spectacle se sont d'ailleurs montrés très attachés à celle-ci. Une telle demande d'association ne devrait pas être interprétée comme une démarche d'individualisation du régime de l'intermittence du spectacle qui n'a pas vocation à s'orienter vers la constitution d'une caisse autonome ; cela pourrait signer la mort, à terme, du régime.

Les formes de la négociation conventionnelle n'étant pour l'instant pas définitivement déterminées, votre rapporteur appelle donc l'attention des partenaires sociaux sur cette question qui mériterait d'être tranchée.

● *Un large accord sur la volonté de faire davantage contribuer les mieux intégrés*

Un consensus assez large semble se dégager sur certaines suggestions de réforme des annexes VIII et X émises au cours des auditions menées par la mission d'information. Elles visent à la fois à maîtriser les dépenses du régime de l'intermittence du spectacle et à en accroître les recettes en sollicitant plus intensément les intermittents les mieux intégrés au marché du travail.

Votre rapporteur soutient ces préconisations qui lui semblent de nature à améliorer l'équilibre financier des annexes VIII et X tout en renforçant l'équité du régime.

*** Relever le plafond de l'assiette des cotisations d'assurance chômage**

La première de ces propositions consiste à revoir, à la hausse, le plafond de l'assiette des cotisations d'assurance chômage. Rappelons qu'à l'heure actuelle, les annexes VIII et X prévoient que les salaires sont assujettis aux cotisations d'assurance chômage dans la limite de quatre fois le plafond de la sécurité sociale (soit 12 344 euros par mois ou 680 euros par jour en 2013). Ces montants sont importants mais restent très limités au regard des plus gros cachets qui ne contribuent donc que très marginalement aux recettes du régime. Ce constat est très largement partagé par les professionnels du spectacle.

Deux préconisations alternatives ont été émises pour solliciter davantage les artistes et techniciens les mieux intégrés.

La plus radicale consisterait à déplafonner complètement l'assiette des cotisations. Cette suggestion a été émise par l'UFISC, le Syndicat du cirque de création, le Syndicat des musiques actuelles, ainsi que le Syndicat des entreprises

artistiques et culturelles (SYNDEAC) [1]. Elle est indéniablement séduisante sur le plan de l'équité et de la solidarité qu'elle introduirait, mais doit être étudiée avec attention. Elle pourrait en effet donner lieu à des pratiques de contournement : sous-déclaration de l'activité, ou encore rémunération sous une autre forme que les salaires (par exemple, pour les artistes-interprètes, sous la forme de droits voisins non assujettis aux cotisations d'assurance chômage). Il n'est donc pas sûr qu'une telle mesure serait totalement productive.

La deuxième option consisterait à maintenir un plafonnement des cotisations mais à en élever le montant. Elle a été notamment suggérée par les fédérations CFE-CGC et CGT du spectacle. Votre rapporteur juge cette approche plus appropriée car elle serait moins incitative à l'adoption de pratiques de contournement, ce qui sécuriserait le rendement de la mesure. À cet égard, un doublement du plafond qui passerait de quatre à huit plafonds de la sécurité sociale (soit 24 688 euros mensuels ou 1 360 euros par jour en 2013) paraît constituer une mesure équilibrée.

L'Unédic a communiqué à la mission d'information les résultats de la simulation de l'impact financier d'une telle mesure pour 2011. Le plafond journalier de la sécurité sociale s'établissait alors à 162 euros et le montant des contributions à l'assurance chômage au titre des annexes VIII et X à 242 millions d'euros. Un doublement du plafond de l'assiette des contributions, qui aurait été porté à 1 296 euros par jour et 23 568 euros par mois, aurait eu pour conséquence un surcroît de recettes du régime de 7 millions d'euros en année pleine, soit une augmentation de 2,9 %. Une telle mesure aurait concerné 20 040 personnes.

Il conviendrait que le relèvement du plafond de l'assiette de cotisation s'applique au salaire journalier, afin que soient effectivement sollicités les cachets les plus importants qui peuvent parfois être perçus pour des durées très brèves de travail.

Recommandation n° 13 : Faire davantage contribuer les intermittents les mieux insérés sur le marché du travail au financement de l'assurance chômage :

– doubler le plafond de l'assiette de cotisations d'assurance chômage dues pour les salariés relevant des annexes VIII et X.

*** Instituer un plafonnement du cumul mensuel des revenus d'activité et des allocations de chômage**

La deuxième proposition qui semble recueillir un large accord au sein du secteur du spectacle consiste en un plafonnement du cumul mensuel des revenus d'activité des intermittents du spectacle et des allocations de chômage qu'ils perçoivent. Il en résulterait un mécanisme d'allocation de chômage différentielle : elle serait versée tant que son cumul avec le revenu d'activité ne dépasse pas un

(1) En contrepartie, le SYNDEAC propose d'abandonner la majoration du taux de cotisation d'assurance chômage pour les employeurs et les salariés.

certain plafond. Une fois le plafond dépassé, elle cesserait d'être versée. Comme l'a indiqué la FESAC, ce système éviterait que le salarié intermittent bénéficie d'un « revenu de complément » lorsque son revenu professionnel atteint un certain niveau, et permettrait sans doute de limiter les indemnisations les plus élevées.

Cette préconisation a été émise par un grand nombre d'organisations du secteur du spectacle : pour les organisations syndicales de salariés, les fédérations CGT et CFE-CGC du spectacle ; la Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France ; pour les employeurs, la FESAC, l'UFISC, le SYNDEAC, ou encore le Syndicat des musiques actuelles (SMA). En revanche, la F3C-CFDT n'a pas jugé opportun d'instaurer un tel mécanisme, estimant qu'il ne serait pas de nature à régler le problème du déficit des annexes VIII et X.

Une telle proposition avait déjà donné lieu à un accord, en 2000, entre la FESAC et les fédérations CGT et CFDT du spectacle. Il ne lui a toutefois pas été donné suite par les organisations patronales confédérées dans le cadre des négociations conventionnelles.

Votre rapporteur soutient cette proposition qui mérite d'être examinée avec attention par les partenaires sociaux. Comme l'a indiqué la délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle, une telle évolution ne poserait pas de difficulté particulière sur le plan juridique. Elle relève bien de la négociation conventionnelle, l'article L. 5425-1 du code du travail se contentant de poser le principe d'un cumul du revenu de remplacement avec d'autres revenus dont les modalités sont déterminées par les partenaires sociaux.

Cette solution permettrait de contenir les dépenses du régime de l'intermittence du spectacle tout en préservant les plus précaires, même si on doit garder à l'esprit qu'elle pourrait induire un risque de sous-déclaration de l'activité qui serait alors contre-productif pour l'équilibre financier du régime d'assurance chômage. Le choix du plafond demande donc une analyse plus approfondie.

Sur ce point, deux propositions ont été émises : la Fédération CFE-CGC du spectacle souhaiterait fixer le plafond à 4 500 euros par mois ; la Fédération CGT du spectacle privilégierait un plafond égal à 175 % le plafond mensuel de la sécurité sociale (soit, en 2013, 5 400 euros).

La mission d'information a sollicité Pôle emploi afin de disposer d'éléments chiffrés qui permettraient d'estimer l'impact financier de l'instauration d'un plafond pour trois montants différents : le plafond mensuel de la sécurité sociale, soit 3 086 euros bruts ; le montant maximal d'allocations de chômage pouvant être actuellement versé sur un mois à un intermittent du spectacle, soit 4 188 euros bruts (139,6 euros x 30) ; 175 % du plafond mensuel de la sécurité sociale, soit 5 400 euros bruts. Les résultats de cette simulation sont corroborés par ceux issus obtenus par l'Unédic dans le cadre d'une simulation similaire.

D'après les informations communiquées par Pôle emploi, **on compte en moyenne, chaque mois, environ 70 400 allocataires qui bénéficient d'un**

cumul de leurs revenus d'activité avec l'allocation d'aide au retour à l'emploi : 35 400 au titre de l'annexe VIII et 35 000 au titre de l'annexe X, soit environ 65 % des mandatés. Cette situation est à rapprocher de celle du régime général où, d'après la Cour des comptes, en 2011, 45 % des allocataires de l'assurance chômage du régime général, soit près d'un allocataire sur deux, ont déclaré une activité réduite. Les montants moyens d'indemnisation sont, pour l'annexe VIII, de 1 029 euros pour 16 jours indemnisés en moyenne par mois et, pour l'annexe X, de 1 144 euros pour 21 jours indemnisés.

À comportements inchangés, l'institution d'un plafonnement mensuel des revenus d'activité et des allocations de chômage conduirait à des économies annuelles de l'ordre de :

– 103 millions d'euros dans le cas d'un plafond fixé à 3 086 euros par mois ;

– 33 millions d'euros pour un plafonnement à 4 188 euros ;

– 10 millions d'euros pour un plafonnement mensuel à 5 400 euros.

Impact d'un plafonnement du cumul mensuel du revenu d'activité et des allocations d'assurance chômage

Hypothèses de plafonnement du cumul mensuel	**Nombre de mandatés concernés en moyenne par mois**			**Économies réalisées sur l'année** *(en millions d'euros)*		
	Annexe VIII	Annexe X	Total	Annexe VIII	Annexe X	Total
3 086 euros	13 180	3 568	16 747	79	24	103
4 188 euros	4 818	1 068	5 886	25	8	33
5 400 euros	1 482	406	1 888	7	3	10

Source : Pôle emploi.

L'impact d'un plafonnement mensuel sur les comptes des annexes VIII et X varie donc d'un facteur de 1 à 10 selon le plafond retenu. Dans tous les cas, ce seraient les mandatés relevant de l'annexe VIII qui seraient les plus nombreux à être concernés par un tel dispositif. La détermination du plafond devrait donc prendre en compte plusieurs facteurs : le rendement financier de la mesure, bien sûr, mais aussi l'ampleur de la population concernée et enfin le risque, en cas de fixation du plafond à un niveau trop bas, d'une sous-déclaration de l'activité qui pourrait rendre le mécanisme contre-productif. Dans l'hypothèse où les partenaires sociaux adopteraient un tel système, ils devraient donc procéder à un arbitrage délicat entre ces diverses considérations. Votre rapporteur estime qu'une approche équilibrée pourrait conduire à retenir, comme plafond, le montant maximal des indemnités de chômage pouvant, actuellement, être perçu chaque mois.

Recommandation n° 14 : Maîtriser les dépenses en préservant les salariés les plus fragiles :

– instituer un plafonnement du cumul mensuel des revenus d'activité et des allocations de chômage versées au titre des annexes VIII et X, à un niveau égal au montant maximal des indemnités d'allocation chômage pouvant être versées sur un mois au titre de ces mêmes annexes (soit 4 188 euros au 1er janvier 2013).

Votre rapporteur estime que les deux recommandations émises ci-dessus pourraient utilement guider les partenaires sociaux dans leur réflexion sur l'avenir du régime de l'intermittence du spectacle. Au-delà, il estime que d'autres propositions émises auprès de la mission d'information pourraient nécessiter des négociations approfondies afin que soient tranchées par les partenaires sociaux des questions particulièrement importantes mais dont l'impact financier demeure délicat à évaluer.

● *D'autres pistes de réforme semblent nécessiter des négociations approfondies des partenaires sociaux*

La mission d'information commune a été saisie de nombreuses autres suggestions de réforme que votre rapporteur estime intéressantes. Il estime qu'en raison de leur nature ou de leur éventuel impact sur l'équilibre financier du régime, elles nécessitent une réflexion approfondie. Il semble utile d'en faire état, non pas pour peser d'une quelconque manière sur des négociations conventionnelles qui relèvent de la seule compétence des partenaires sociaux, mais pour verser au débat des questions qui méritent d'être discutées et tranchées.

*** Rétablir le système de la « date anniversaire »**

La mission d'information commune a pu constater que se dégageait une forte demande des professionnels du secteur du spectacle pour rétablir le système dit de la « date anniversaire ». Rappelons que celui-ci, supprimé par la réforme de 2003, reposait sur deux piliers : en premier lieu, une période de référence de 12 mois pour apprécier le nombre d'heures travaillées par les intermittents du spectacle (contre 10 ou 10,5 mois désormais) ; en second lieu, l'ouverture de l'indemnisation pour une période fixe également fixée à 12 mois. La « date anniversaire » était celle de la première admission dans le régime et déterminait celle du réexamen, tous les ans, de la situation de l'intermittent en vue de lui ouvrir de nouveaux droits à indemnisation, ainsi que celle de l'ouverture d'une nouvelle période d'indemnisation d'une durée d'un an.

Ce système a été remplacé par un dispositif qui repose sur le réexamen des dossiers selon un mécanisme « glissant » : dès que les allocataires justifient à nouveau de 507 heures travaillées au cours des 10 ou 10,5 mois écoulés et même si les droits à indemnisation n'ont pas été épuisés, ils peuvent demander un réexamen de leur situation ; à défaut, le réexamen est réalisé à la fin de la période d'indemnisation.

Ce mécanisme est en pratique très complexe et des mesures de simplification seraient sans doute les bienvenues. La demande d'un retour au système antérieur a été formulée par un grand nombre d'organisations du secteur du spectacle : les fédérations FO, CGT et CFE-CGC du spectacle, la Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France, l'UFISC, ou encore le syndicat d'employeurs SYNDEAC.

Une telle solution appelle plusieurs observations. Il est, tout d'abord, difficile d'estimer son impact financier. Si l'on n'augmente pas la durée de travail requise au cours de la période de référence, à savoir 507 heures, tout en augmentant la durée de cette période pour l'établir à douze mois, on ouvre l'entrée dans l'indemnisation et on accroît donc les dépenses du régime. Mais à l'inverse, comme l'a noté le SYNDEAC, « *la date anniversaire remet les compteurs à zéro, ce qui n'est pas le cas dans le système actuel de capitalisation qui prévoit 243 jours d'indemnisation, sur une durée indéfinie, quels que soient les revenus perçus. La date anniversaire sert donc de régulateur, permettant que des indemnités soient versées uniquement dans les 12 mois à venir. L'ouverture des droits pour une durée fixe d'un an, non glissante, peut conduire à une réduction de ces dépenses si tous les droits n'ont pas été consommés au cours des douze mois* ». Il serait sans doute opportun que ce point soit examiné de manière attentive par les partenaires sociaux.

On doit également noter que le choix d'une durée d'indemnisation non glissante ne semble pas s'inscrire dans la logique de l'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2013 dit « de sécurisation de l'emploi » dont l'article 3 prévoit la mise en place de « droits rechargeables » à l'indemnisation des périodes de chômage. Il précise que ce système de droits rechargeables « *consiste pour les salariés, en cas de reprise d'emploi consécutive à une période de chômage, à conserver le reliquat de tout ou partie de leurs droits aux allocations du régime d'assurance chômage non utilisés, pour les ajouter, en cas de nouvelle perte d'emploi, aux nouveaux droits acquis au titre de la période d'activité ouverte par cette reprise d'emploi* ». Le système envisagé par les partenaires sociaux semble en réalité s'inspirer fortement du dispositif existant aujourd'hui pour l'intermittence du spectacle. Il leur reviendra de décider s'ils envisagent un dispositif différent pour les annexes VIII et X.

Enfin, l'éventualité d'un rétablissement du système de la « date anniversaire » implique un allongement de la période de référence. Dans une perspective de maîtrise des dépenses du régime, peut donc se poser la question du nombre d'heures travaillées requis au cours de ladite période de référence. Il conviendrait que les partenaires sociaux tranchent sur le seuil requis pour ouvrir des droits à indemnisation (maintien à 507 heures ou fixation d'un seuil plus important). Votre rapporteur estime qu'il pourrait être envisagé, dans une optique de parallélisme avec le régime général, de fixer ce seuil à 535 heures, soit l'équivalent de 4 mois de travail (c'est-à-dire 1 607 heures – soit la durée annuelle légale du travail – divisées par 3). Au final, les conditions d'affiliation requises seraient assouplies par rapport au système actuel, ce qui permettrait de mieux

protéger les plus fragiles, en particulier les artistes qui rencontrent trop souvent des difficultés à entrer dans le régime de l'indemnisation.

*** Accroître le volume d'heures d'enseignement pouvant être assimilées à des heures travaillées au titre de l'annexe X**

Comme l'indique le SYNDEAC, les artistes ont une mission de création mais aussi de transmission. À ce titre, ils sont sollicités pour intervenir dans des établissements agréés pour y conduire des actions d'éducation artistique et culturelle ou de transmission des savoirs. Ces heures d'enseignement sont, à l'heure actuelle, assimilées à des heures travaillées relevant de l'annexe X de la convention d'assurance chômage dans la limite de 55 heures.

De nombreux intervenants ont, au cours des auditions, suggéré un élargissement de ce dispositif, par deux voies principales.

La première consisterait à étendre la nature des heures pouvant être assimilées à des heures travaillées relevant de l'annexe X. La Fédération CFE-CGC du spectacle propose ainsi que puissent être prises en compte des activités d'initiation ou d'éveil artistique dans les milieux scolaires ou les hôpitaux. On pourrait aussi penser à des actions de médiation culturelle ou d'autres types d'interventions qui pourraient concourir à la construction d'un parcours professionnel. Si cette voie était envisagée, il conviendrait sans doute, pour éviter tout abus, qu'un tel élargissement prenne la forme d'une extension de la liste des catégories d'établissements agréés dans lesquels l'enseignement peut être délivré, ou encore que la nature des heures pouvant être prises en compte soit très précisément définie.

La seconde voie d'évolution, non exclusive, consisterait à accroître le nombre d'heures d'enseignement prises en compte au titre de l'annexe X. Elle a été notamment proposée par le SYNDEAC qui suggère que les heures d'enseignement, d'action culturelle et de transmission des savoirs dispensées soient assimilées à des heures travaillées relevant de l'annexe X dans la limite de 169 heures [(1)], préconisation également émise par la Fédération CGT du spectacle. La Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France va plus loin en préconisant la prise en compte de toutes les heures de formation délivrées, ce qui semble difficilement envisageable car le régime de l'intermittence du spectacle n'a pas vocation à indemniser des salariés qui auraient l'enseignement pour activité sinon exclusive, du moins principale. **Votre rapporteur estime qu'une solution équilibrée pourrait consister à porter de 55 à 80 le nombre d'heures d'enseignement pouvant être assimilées à des heures travaillées au titre de l'annexe X.**

Ces deux mesures, en facilitant l'ouverture des droits à indemnisation des artistes, permettraient ainsi de mieux protéger les plus fragiles, ceux dont le

---

(1) Le *SYNDEAC propose en outre que les heures de formation reçues et d'enseignement dispensées soient cumulables, dans la limite de 169 heures.*

volume de travail peine aujourd'hui à atteindre le seuil de 507 heures sur 10,5 mois et qui sont relativement nombreux – rappelons qu'en 2011, près d'un tiers des artistes (32,4 %) ayant ouvert des droits à indemnisation ont totalisé moins de 530 heures d'affiliation.

Le relèvement du nombre d'heures d'enseignement assimilées à des heures travaillées relevant de l'annexe X permettrait en outre de répondre aux besoins qui seront croissants en matière d'éducation artistique et culturelle, sans que les artistes ne soient pénalisés, en termes d'affiliation à l'assurance chômage, en répondant à ces sollicitations.

Votre rapporteur est conscient du fait que, par définition, tout assouplissement des conditions d'affiliation pour couvrir les plus précaires entraînera un accroissement des dépenses du régime. Mais ce risque de dégradation des comptes pourrait être atténué s'il était décidé, en parallèle, d'adopter les mesures visant à faire davantage contribuer les mieux intégrés au financement de ce régime que l'on a évoquées plus haut. Des travaux préalables de simulation sur ce sujet seraient sans doute bienvenus pour éclairer les partenaires sociaux sur l'impact qu'auraient de telles mesures et leur permettre de trancher.

*** Inciter à des comportements vertueux par une modulation des taux de cotisation**

Lors de son audition, M. Pierre-Michel Menger, sociologue, a évoqué une piste intéressante d'évolution du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle en suggérant un financement reposant sur trois composantes :

– un socle de solidarité interprofessionnelle qui, au lieu de prendre en charge la totalité du déficit imputable aux annexes VIII et X, n'en supporterait qu'une fraction ;

– la prise en charge des autres dépenses au titre des annexes par une modulation des cotisations d'assurance chômage dues par les employeurs, en fonction de l'intensité de leur recours au contrat à durée déterminée d'usage, sur le modèle du mécanisme existant en matière d'accidents du travail ;

– le remboursement par l'État et les collectivités territoriales, donneurs d'ordre à grande échelle dans la production de spectacles et la création d'emplois intermittents, au titre de leur politique culturelle, d'une partie des sur-cotisations dues par les employeurs les plus touchés par la modulation du taux de cotisation, en fonction d'objectifs et d'informations précis et opposables.

Cette solution, également évoquée par la Cour des comptes, a reçu un accueil réservé des partenaires sociaux de la branche. Sans forcément s'y opposer frontalement, ils ont le plus souvent estimé qu'une telle solution supposerait, en préalable, de supprimer la majoration du taux de cotisation à l'assurance chômage au titre des annexes VIII et X, le secteur ne pouvant selon eux subir une « *double*

peine ». On observera toutefois que le même secteur bénéficie de dispositions avantageuses en matière de taux de cotisations sociales puisque le taux des cotisations plafonnées et déplafonnées est égal à 70 % du taux de droit commun en application d'un arrêté de 1975. Il est en outre possible aux employeurs, avec l'accord du salarié, d'appliquer à la base de calcul des cotisations de sécurité sociale dues pour l'emploi de certains artistes une déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels de 20 % ou 25 %.

L'Unédic a également émis des réserves à l'encontre d'une telle option en jugeant que la variabilité du taux de cotisation suivant la probabilité du risque d'indemnisation ne s'inscrivait pas dans la logique du régime d'assurance chômage, régime interprofessionnel reposant sur la solidarité et non sur l'occurrence d'un risque. On doit par ailleurs noter que pour séduisante qu'elle soit, la réforme préconisée par M. Pierre-Michel Menger conduirait à un soutien public accru qui est difficilement envisageable dans un contexte d'extrême contrainte budgétaire.

Pour autant, à la question du financement public près, les partenaires sociaux semblent avoir opté pour une philosophie assez similaire avec la conclusion de l'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2013 de sécurisation de l'emploi. Son article 4 prévoit de majorer le taux de cotisation patronale d'assurance chômage due pour les contrats à durée déterminée d'usage de moins de trois mois en le portant à 4,5 %.

Rien n'indique, dans l'accord, que le secteur du spectacle soit exclu du dispositif. Ses modalités d'application restent, pour l'heure, incertaines. L'accord renvoie à la conclusion d'un avenant à la convention d'assurance chômage dont l'entrée en vigueur est prévue pour le 1er juillet 2013. Il reviendra donc aux partenaires sociaux de décider du sort qu'ils souhaitent réserver au taux des contributions patronales dans le secteur du spectacle.

Cette discussion sera ainsi l'occasion de préparer les négociations sur la convention d'assurance chômage, et notamment ses annexes VIII et X, qui devraient se tenir au second semestre de l'année 2013. Votre rapporteur espère que les préconisations et pistes de réflexion présentées plus haut permettront d'aborder les discussions dans un état d'esprit constructif et que les travaux de la mission permettront d'éclairer les partenaires sociaux dans leur prise de décision.

*** Mettre au débat le principe de la déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels**

Comme on l'a vu plus haut, les employeurs peuvent appliquer sur l'assiette des contributions d'assurance chômage une déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels de 25 % ou 20 % pour l'emploi de certaines catégories d'artistes. Elle constitue la « survivance » d'un dispositif qui reposait également, jusqu'en 2000, sur une déduction fiscale supplémentaire qui a depuis disparu. La déduction, plafonnée à 7 600 euros par année civile, ne peut être mise

en œuvre qu'avec l'accord des salariés car son application peut conduire à réduire assez nettement leurs droits sociaux. Or, selon la Fédération CGT du spectacle, cet accord ne serait pas systématiquement recherché ou serait « contraint » en cas de rapport de force défavorable au salarié.

En tout état de cause, la possibilité de procéder à une telle déduction, même avec l'accord du salarié, prive l'assurance chômage de ressources supplémentaires. S'il revient au pouvoir réglementaire de décider du sort qui devrait lui être réservé – elle résulte d'un arrêté du 20 décembre 2002 –, il serait sans doute utile que les partenaires sociaux se saisissent de cette question pour en débattre.

La pérennité du régime des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage constitue un enjeu essentiel dans la lutte contre la précarité des conditions d'emploi dans le secteur du spectacle. Elle suppose la mise en œuvre de mesures destinées autant à sécuriser ses recettes qu'à contenir ses dépenses, en veillant avec la plus grande attention à assurer une protection satisfaisante des plus fragiles. C'est pourquoi, **quelle que puisse être la réforme décidée par les partenaires sociaux, il sera indispensable de s'assurer de la progressivité de sa mise en œuvre** : il ne faudrait pas réitérer le précédent de 2003 qui s'était révélé extrêmement destructeur en raison, notamment, de la brutalité de son entrée en application. C'est aussi la raison pour laquelle **l'État ne peut se désintéresser de l'avenir du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle : il est de sa responsabilité de soutenir les plus vulnérables, comme il l'avait fait en 2004 en instituant un dispositif de solidarité nationale. Celui-ci doit donc être conforté pour que les aménagements qui pourraient résulter des négociations conventionnelles ne se traduisent pas par un accroissement de la précarité des intermittents du spectacle les plus fragiles.**

La mission d'information commune a consacré une part importante de ses auditions à la problématique du régime de l'intermittence du spectacle. Elle n'a cependant pas souhaité limiter ses travaux à cette seule question : la question des conditions d'emploi ne se résume pas à celle de l'indemnisation du chômage et les métiers artistiques ont un champ plus vaste que ceux du secteur du spectacle. Les travaux de la mission ont permis de constater que le chantier social engagé par les partenaires sociaux et les pouvoirs publics pour mieux protéger les professionnels des métiers artistiques, malgré des avancées importantes, n'était pas achevé. Il convient donc de remédier à un certain nombre de carences.

3. Achever le chantier social

La forte implication des pouvoirs publics et des partenaires sociaux a permis des avancées substantielles dans les domaines de la couverture conventionnelle des salariés ainsi que dans celui des droits sociaux de ces derniers et des artistes auteurs. Quelques lacunes demeurent toutefois et gagneraient à être comblées.

a) Mener à son terme la construction d'une protection sociale adaptée

La construction d'une protection sociale adaptée aux spécificités des métiers artistiques, que ce soit pour les artistes auteurs comme pour les salariés, constitue une grande réussite. Cette démarche doit être parachevée.

● *Compléter le régime de protection sociale des artistes auteurs*

La loi du 31 décembre 1975 relative à la sécurité sociale des artistes auteurs, a constitué une grande avancée. Plus récemment, la loi du 28 décembre 2011 de finances rectificative pour 2011, qui permet aux artistes auteurs de bénéficier, désormais, d'actions de formation professionnelle continue, a été saluée par les professionnels comme un progrès. Pour autant, le régime de protection sociale des artistes auteurs reste perfectible.

C'est la raison pour laquelle Mme Marisol Touraine, ministre des affaires sociales et de la santé, Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, et M. Jérôme Cahuzac, ministre délégué chargé du budget, ont demandé aux inspections générales des affaires sociales et des affaires culturelles de mener à bien, avant le 1er juin 2013, une large concertation afin d'aboutir à une réforme du régime des artistes auteurs. Cette réforme pourrait aboutir au plus tard en juillet 2014. Des propositions sont notamment attendues en vue de la création d'une caisse de sécurité sociale, de l'extension du champ d'application à de nouvelles activités artistiques, de la prise en compte des accidents du travail et des maladies professionnelles des artistes auteurs, ainsi que de l'évolution des missions et de l'organisation de cette future caisse.

Les questions abordées *infra* ont été soulevés au cours des travaux de la mission d'information commune, et recoupent, pour certaines, celles qui devront être abordées par les inspections générales.

*** Instituer une assurance contre le risque d'accidents du travail et de maladies professionnelles**

Comme nous l'avons vu, les artistes auteurs ne bénéficient pas des mêmes droits que les salariés en matière d'accidents du travail et maladies professionnelles (AT-MP) : en l'absence de cotisation « employeur » permettant de couvrir ces risques, les artistes auteurs doivent donc souscrire une assurance volontaire.

Le bénéfice de ces droits constitue une revendication exprimée devant la mission, que ce soit par l'Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels (USOPAV) ou La Maison des artistes. En effet, comme l'a souligné Mme Katerine Louineau, membre du Comité des artistes auteurs plasticiens (CAAP), l'activité des artistes plasticiens les expose tout particulièrement à ce type de risques.

Dans les documents transmis à la mission, le CAAP rappelle que le régime de sécurité sociale des artistes auteurs est excédentaire : « *Compte tenu de cet état de fait, de la précarité globale des artistes et des risques encourus par l'exercice de ces métiers, les organisations professionnelles des artistes demandent depuis longtemps au ministère de la culture que ce droit soit intégré.* » De fait, il s'agit d'une question ancienne qui s'est posée dès le lendemain de l'adoption de la loi de 1975, comme le rappelait en 2004 le rapport de MM. Michel Raymond et Serge Kancel sur *Le droit de suite et la protection sociale des artistes plasticiens*.

Ce rapport évoquait les modalités spécifiques selon lesquelles pourrait fonctionner cette couverture du risque AT-MP par la sécurité sociale :

« (Celle-ci) *devrait fatalement être adaptée à la situation particulière des artistes auteurs, qui sont, dans l'exercice de leur métier, une profession indépendante. Des modalités simples, et des limites, devraient être définies pour éviter des risques de dérives éventuelles, et par exemple :*

« – *de préférence un taux unique pour le financement, par souci de simplicité et de mutualisation, pour l'ensemble des artistes auteurs ; à défaut deux taux, l'un pour les plasticiens, l'autre pour les autres auteurs ;*

« – *lieu de travail : déclaration annuelle du lieu de travail, avec possibilité également de déclaration préalable de lieux de travail occasionnel, auprès de La Maison des artistes ou de l'AGESSA ;*

« – *trajet : entre le domicile et le lieu de travail, ainsi que domicile-lieu d'exposition ; pour d'autres trajets, une possibilité de déclaration préalable pourrait être envisagée, malgré la lourdeur (et les risques d'oubli) ;*

« – *maladies professionnelles : liste spécifique à établir.* »

De la même manière que pour la formation professionnelle continue, la mise en œuvre d'une protection contre le risque d'accidents du travail et de maladies professionnelles implique également une réflexion sur les modalités de son financement.

En effet, comme l'a souligné auprès de la mission d'information commune M. Thierry Dumas, directeur de l'AGESSA et de La Maison des artistes, les diffuseurs pourraient refuser de contribuer au financement de cette assurance, parce qu'ils viennent d'accepter de contribuer au financement de la formation professionnelle des artistes auteurs, mais aussi parce qu'une telle contribution supplémentaire participerait, sur le plan des principes, d'une assimilation croissante à une figure d'employeur, qu'ils contestent. À l'inverse, les artistes ne conçoivent pas d'être seuls à supporter cet effort de financement, ce qui serait en effet curieux dans la mesure où ils sont rattachés au régime général.

Une autre piste de financement envisagée par le rapport précité consistait dans le prélèvement d'une fraction du droit de suite. Toutefois, il était souligné à juste titre que « *l'inconvénient conceptuel est que le droit de suite est un droit*

personnel, et donc un revenu personnel plus proche d'un financement "salarial" que "patronal" ».

Votre rapporteur estime que la couverture du risque d'accidents et du travail et de maladies professionnelles des artistes auteurs participerait du mouvement qui a consisté, s'agissant de la protection sociale, à les assimiler à des salariés. Pour autant, la définition du financement de cette assurance doit être élaborée de manière concertée avec l'ensemble des parties prenantes afin d'aboutir à une solution équitable.

Recommandation n° 15 : Compléter le régime de sécurité sociale des artistes auteurs :

– instituer une assurance contre le risque d'accidents du travail et de maladies professionnelles, après des discussions approfondies avec les professionnels du secteur, sous l'égide des ministères des affaires sociales et de la culture, pour aboutir à une répartition équitable de son financement.

*** Mettre fin aux dysfonctionnements liés à la distinction entre assujettissement et affiliation**

Comme on l'a vu plus haut, le régime de sécurité sociale des artistes auteurs repose notamment sur une distinction fondamentale entre auteurs affiliés et auteurs assujettis : l'assujettissement des droits d'auteur aux cotisations et contributions n'entraîne pas automatiquement l'affiliation de la personne concernée.

Or seule l'affiliation ouvre droit au bénéfice des différentes prestations de la sécurité sociale ; si l'auteur n'effectue pas de démarche volontaire, et même s'il satisfait aux conditions d'affiliation, il ne sera pas couvert par la sécurité sociale, en dépit des cotisations versées par les diffuseurs au titre du précompte.

En outre, pour les auteurs relevant de l'AGESSA, seule l'affiliation permet aux auteurs de cotiser sur la base de leurs revenus d'auteur au régime de retraite de base de la sécurité sociale.

Un écart important existe entre le nombre d'affiliés et le nombre d'assujettis : on peut penser qu'une partie de cet écart s'explique sans doute par l'incompréhension des auteurs de la nécessité de procéder à la démarche d'affiliation, même s'ils satisfont aux conditions permettant de l'obtenir.

Dans un courrier adressé le 12 novembre dernier à la ministre des affaires sociales et de la santé, la Société civile des auteurs multimédia (SCAM) et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) ont relevé que « *la distinction entre assujettissement et affiliation est mal comprise de bon nombre d'auteurs, malgré les efforts d'information assurés par les différents partenaires : beaucoup ont longtemps cru, et certains le croient encore, que le simple fait de payer des cotisations sous forme de précompte permet d'acquérir*

automatiquement les droits aux différentes prestations sociales (maladie, maternité, invalidité, décès et vieillesse). Et bien souvent, ce n'est que lorsqu'ils ont besoin de faire valoir leurs droits qu'ils découvrent que ce n'est pas le cas ».

Tant l'USOPAV que le CAAP, la SCAM ou la SACD ont souligné cette difficulté et la nécessité d'une clarification pour garantir la protection sociale des auteurs.

À l'avenir, il convient sans doute de simplifier un système difficilement compréhensible par les personnes intéressées et de faciliter l'affiliation des artistes, soit en améliorant l'information qui leur est délivrée, soit en rendant plus systématiques les modalités d'affiliation dès lors que les conditions, et notamment les conditions de ressources, sont satisfaites.

En ce qui concerne le problème spécifique des droits à la retraite des auteurs relevant de l'AGESSA, on ne peut se contenter d'un prélèvement des cotisations vieillesse au titre du régime général au stade de l'affiliation. Une telle pratique fragilise à l'excès les droits des auteurs.

Faut-il pour autant procéder à un appel de cotisations pour tous les auteurs assujettis ? Cela n'a rien d'évident. Comme l'a souligné M. Thierry Dumas, directeur de l'AGESSA et de La Maison des artistes, lors de son audition, appeler des cotisations d'assurance vieillesse, dans le cadre du précompte, pour tous les auteurs assujettis entraînerait une explosion des coûts de gestion du système, alors même qu'il n'est pas certain que tous les auteurs aspirent à être affiliés et à verser les cotisations afférentes, notamment lorsque leurs activités d'auteur constituent un complément ponctuel à une activité principale.

En tout état de cause, lorsque les auteurs cotisent à ce régime, au titre d'une activité salariée, sur des revenus qui atteignent le plafond de la sécurité sociale, aucune cotisation supplémentaire assise sur les revenus d'auteurs ne peut être prélevée.

Pour ce qui concerne les auteurs qui souhaitent faire valoir leurs droits à la retraite, mais qui n'ont pas été affiliés au régime de sécurité sociale des artistes auteurs, la question se pose de manière pressante : dans le courrier de la SCAM et de la SACD précité, il est proposé de recourir à un système de rachat permettant une affiliation rétroactive en contrepartie du versement de l'équivalent des cotisations retraite qui n'ont pas été appelées. La SACD et la SCAM jugent que « *pour que cette action puisse avoir un impact significatif sur le montant de la future pension, il* (…) *semblerait pertinent d'ouvrir cette possibilité d'affiliation rétroactive sur une période de dix ans* ».

Votre rapporteur estime qu'il s'agit d'une proposition intéressante, même s'il convient d'évaluer précisément les différents paramètres qui pourraient caractériser sa mise en œuvre, afin d'éviter les effets d'aubaine tout en s'assurant d'un effet significatif sur les pensions des auteurs.

Recommandation n° 16 : Mettre fin, dans le régime de sécurité sociale des artistes auteurs, aux injustices liées à la distinction entre assujettissement et affiliation :

– rendre les règles d'affiliation au régime de sécurité sociale des auteurs et plus compréhensibles, plus transparentes voire automatiques ;

– établir les modalités d'un prélèvement des cotisations au titre du régime de retraite de base de la sécurité sociale dès le stade du précompte pour les auteurs affiliés à l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) ;

– évaluer les possibilités de mise en œuvre d'un système de rachat pour garantir les pensions de retraite des auteurs assujettis à l'AGESSA.

*** Prendre en compte les revenus accessoires**

La volonté d'améliorer la protection sociale des artistes auteurs a conduit à étendre l'assiette des cotisations de sécurité sociale à des revenus dits « *accessoires* », connexes à l'activité artistique. Cette mesure a été considérée comme une avancée par le Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC), La Maison des artistes et le CAAP, qui l'ont toutefois jugée insuffisante.

La Maison des artistes et le SNAC regrettent notamment que la prise en compte des activités accessoires ne concerne que les seuls artistes affiliés, et non les artistes assujettis, alors même que cette prise en compte pourrait les aider à atteindre le seuil d'affiliation.

En outre, le SNAC estime que « *la nature des activités visées par les revenus accessoires pourrait être étendue afin de mieux prendre en compte la réalité de ce qui peut être demandé aujourd'hui à un artiste auteur du fait de sa qualité ou de ses activités d'auteur à la périphérie de son travail d'écriture ou de création d'œuvres* ». Rappelons que la circulaire considère comme pouvant être qualifiées d'accessoires les activités suivantes : rencontres publiques et débats en lien direct avec l'œuvre de l'artiste auteur, cours donnés dans l'atelier ou le studio de l'artiste auteur, ateliers artistiques ou d'écriture, participations ponctuelles à la conception ou à la mise en forme de l'œuvre d'un autre artiste plasticien, accrochages ponctuels, ainsi que mise en espace ponctuelle d'œuvres plastiques d'un autre artiste plasticien. À ce stade, la mission d'information ne dispose pas des revendications précises du SNAC sur les activités qui pourraient être ajoutées à cette liste.

En outre, il semble que l'application des plafonds prévus par la circulaire soit problématique : le SNAC juge « *également que le plafond pour les revenus accessoires fixé à 80 % du seuil d'affiliation, combiné en plus avec les critères d'appréciation du poids des revenus accessoires au regard des revenus en droits d'auteur (pas plus de 50 % sur les trois dernières années) sont tout à fait contestables. Ils peuvent, dans certains secteurs, comme par exemple le livre jeunesse, poser un réel problème d'application. Pour le plafond fixé, il est évident*

que les auteurs qui s'engagent auprès d'un certain nombre de structures ne peuvent pas garantir qu'au moment où le travail sera effectivement fait, ils n'auront pas atteint ce plafond ».

Votre rapporteur comprend la volonté exprimée de simplifier les démarches administrative des auteurs et de donner davantage de souplesse à l'exercice de leurs activités périphériques.

Pour autant, il convient d'être vigilant : l'élargissement des possibilités d'assimiler des revenus d'activités accessoires à des revenus artistiques ouvrant droit au bénéfice du régime général de sécurité sociale pourrait contribuer à accroître la préférence des employeurs pour la facturation de prestations de services au détriment de la signature d'un contrat de travail. L'auteur pourrait accepter de facturer une prestation, dans la mesure où celle-ci ouvrirait tout de même droit au bénéfice de la couverture sociale du régime général, et non à celui du régime social des indépendants et renoncer à faire valoir son droit à l'établissement d'un contrat de travail.

La Maison des artistes dit d'ailleurs comprendre « *la volonté de l'État de ne pas ouvrir des "brèches" dans le régime social français (dans lequel par exemple seraient susceptibles ainsi de "s'infiltrer" des pseudo-artistes auteurs plus "donneurs de cours" que créateurs)* ».

Compte tenu du faible recul dont on dispose sur la mise en œuvre d'une circulaire qui remonte à février 2011, il convient de procéder avec circonspection et d'évaluer avec précision les dispositions qui devraient faire l'objet d'une modification.

Recommandation n° 17 : Simplifier le régime de sécurité sociale des artistes auteurs :

– modifier la circulaire du 16 février 2011 sur les activités accessoires en lien avec les professionnels intéressés, sous l'égide des ministères des affaires sociales et de la culture.

● *Améliorer la couverture sociale des salariés*

Les principales améliorations à apporter concernent le régime de retraite.

L'attention de la mission d'information a tout d'abord été appelée par le DEPS, qui souligne l'apparition de « ***signaux d'alarme sur une question émergente*** ».

En effet, le rapport de la commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle pour 2010/2011 comporte des éclairages sur le vieillissement des artistes du spectacle. Lors d'une séance du 31 mai 2011, la commission a assisté à une présentation par M. Vincent Cardon d'un travail de thèse consacré au vieillissement des artistes-interprètes, ainsi que d'une étude d'Audiens sur la question du vieillissement des actifs du spectacle.

Ainsi, la population des artistes-interprètes est une population jeune, mais qui vieillit : la croissance du marché du travail s'explique par un afflux massif de nouveaux entrants ainsi que par la pérennisation des carrières et la réduction du « *turn-over* » qui allonge la « courbe de survie » des jeunes entrants. Dès lors, la combinaison de ces éléments débouche sur un vieillissement de la population active et sur évolution de la structure par âge de ces populations, la part des artistes de vingt à vingt-cinq ans, très importante dans les années 1980, ayant tendance à refluer au profit des catégories d'âge médian.

Pour leur retraite, les artistes et techniciens du spectacle relèvent du régime général et bénéficient par ailleurs d'un régime de retraite complémentaire géré par Audiens.

S'agissant des retraites complémentaires, le rapport de la commission permanente sur l'emploi montre que leur niveau augmente et s'élève à 4 800 euros annuels pour 50 % des hommes retraités, contre 3 500 euros pour les femmes. Selon les chiffres communiqués par Audiens à la mission d'information, les cotisations s'élèvent à un milliard d'euros en 2011, tandis que les prestations atteignent 981 millions d'euros, dont 555 millions au titre de l'ARRCO et 426 millions au titre de L'AGIRC. Le secteur est donc contributeur net et participe ainsi à la solidarité interprofessionnelle dans le cadre du régime complémentaire.

En ce qui concerne le régime général, le DEPS du ministère de la culture, dans une note transmise à la mission d'information, souligne la faiblesse relative du niveau des pensions : la pension médiane s'élève à 637 euros par mois, au lieu 836 euros pour l'ensemble des salariés. Le rapport de la commission permanente sur l'emploi corrobore ce constat pour les artistes-interprètes en évoquant la faiblesse et la tendance à la diminution du niveau des pensions : « *Les retraites en droits propres sont, depuis la génération qui a liquidé sa retraite en 2001, inférieures en moyenne au minimum contributif, c'est pourquoi de plus en plus de personnes dépendent de ce minimum (plus de 50 % des personnes ayant liquidé leur retraite en 2008, contre 15 % en 1989).* »

Cette faiblesse peut s'expliquer par plusieurs facteurs.

Dans le cas précis des artistes du spectacle, rappelons tout d'abord qu'une déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels s'applique à deux catégories d'artistes : les artistes dramatiques, lyriques, cinématographiques ou chorégraphiques, qui bénéficient d'une déduction de 25 % pour frais professionnels, et les artistes musiciens, choristes, chefs d'orchestres, régisseurs de théâtre qui bénéficient d'une déduction de 20 % pour frais professionnels. Or, comme l'ont souligné, au cours de leur audition, la FNSAC-CGT et l'UNSA, une telle déduction minore la base de calcul des prestations versées.

Le poids des indemnités de chômage dans les revenus explique aussi la faiblesse des pensions servies. Les salaires représentaient seulement 57 % du

revenu global des allocataires des annexes VIII et X en 2011 et 49 %, soit moins de la moitié, du revenu des artistes. De surcroît, la faible durée des contrats et la forte rémunération horaire expliquent que, bien souvent, l'assiette de cotisation est écrêtée par l'application du plafond de la sécurité sociale.

La question des conditions d'emploi et de l'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle est donc étroitement liée à celle du niveau des retraites et les réflexions qui doivent être menées sur l'évolution des annexes VIII et X doivent intégrer des considérations de plus long terme sur les retraites des salariés. La faiblesse des pensions constitue en outre un argument plaidant en faveur de la suppression de la déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels, comme cela a été envisagé plus haut.

Par ailleurs, une seconde question concerne le **statut de certaines périodes d'inactivité au regard de l'attribution de points de retraite** complémentaire.

Les périodes de chômage indemnisé des artistes du spectacle ouvrent droit à l'attribution de points de retraite complémentaire, comme cela est, du reste, le cas de l'ensemble des salariés, en application de l'article 8 *bis* de la convention collective nationale de retraite et de prévoyance des cadres du 14 mars 1947 pour le régime AGIRC et de l'article 23 de l'accord national interprofessionnel de retraite complémentaire du 8 décembre 1961 pour le régime ARRCO.

Seules les périodes de chômage indemnisé par l'assurance chômage sont prises en compte, sans condition de durée, jusqu'à l'âge de soixante-cinq ans. L'article 23 de l'annexe A de l'accord national interprofessionnel de retraite complémentaire du 8 décembre 1961 précise que les points ne sont attribués que sous réserve d'un cofinancement du dispositif par l'assurance chômage et le régime AGIRC-ARRCO.

Si les périodes de chômage indemnisé par l'allocation d'aide au retour à l'emploi ne semblent pas poser problème pour l'acquisition de points de retraite complémentaire, il semble en aller autrement des périodes d'inactivité ouvrant droit aux prestations du Fonds de professionnalisation et de solidarité (FPS).

Rappelons que ce fonds est issu de la création, en juillet 2004, d'un « fonds spécifique provisoire » financé par l'État pour amortir l'impact du resserrement des conditions d'accès au régime des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Relevant de la solidarité nationale et non de l'assurance chômage, il a été reconduit en 2005. Une convention a alors été conclue, cette même année, entre l'État et l'Unédic pour prévoir que celle-ci verserait une contribution aux régimes de retraite complémentaire pour la validation des périodes ainsi indemnisées par la solidarité nationale.

D'après le rapport de gestion 2011 de l'AGIRC, celle-ci enregistrait dans ses comptes une somme due de 5,2 millions d'euros, au 31 décembre 2011, au titre de la validation de périodes d'inactivité intervenues en 2004, 2005, 2006 et

début 2007, indemnisées dans le cadre de ces premières dispositions prises en faveur des intermittents du spectacle. Cette créance répondait à une dette enregistrée par l'Unédic dans ses comptes, en application de l'accord conclu entre elle et l'État en 2005.

Puis, le fonds a laissé la place, à compter du 1er avril 2007, au dispositif pérenne du Fonds de professionnalisation et de solidarité qui sert désormais deux allocations : l'allocation de professionnalisation et de solidarité et l'allocation de fin de droits.

En l'absence d'accord entre l'État, Pôle emploi, l'AGIRC et l'ARRCO, celles-ci ne donnent pas lieu à enregistrement de contributions dans les comptes de ces organismes et, par voie de conséquence, ne permettent pas aux artistes et techniciens du spectacle de faire valider leurs droits à retraite complémentaire au titre des périodes indemnisées par le fonds. Pourtant, figurait bien, sur les attestations qui leur avaient été délivrées, un précompte des cotisations dues au titre de leur retraite complémentaire.

Un projet de convention, approuvé par les commissions paritaires des régimes AGIRC et ARRCO le 16 mars 2010, a été adressé aux pouvoirs publics mais ne semble pas avoir connu de suite favorable à ce jour. Il prévoit la prise en charge, par l'État, de contributions égales à 70 % des cotisations obligatoires AGIRC et ARRCO, soit un pourcentage égal à celui retenu pour le financement des points de retraite complémentaire attribués au titre des périodes de chômage ou de préretraite indemnisées par l'État.

Selon les données communiquées par Audiens, 903 dossiers d'allocataires étaient concernés par cette situation à la fin de l'année 2011, pour un montant de rappel de près de 757 000 euros pour l'ARRCO et d'environ 267 000 euros pour l'AGIRC.

En outre, les informations communiquées par Audiens décrivent le problème sous un jour différent de la présentation qui en est faite dans le rapport de gestion de l'AGIRC. D'après Audiens, le groupement d'intérêt économique (GIE) AGIRC-ARRCO aurait en effet proposé une convention aux pouvoirs publics début 2010. En novembre 2011, un courrier du ministère du travail, de l'emploi et de la santé aux présidents de l'AGIRC et de l'ARRCO indiquait l'engagement de l'État à verser la somme équivalente aux précomptes effectués, échelonnée sur quatre ans, à charge pour les régimes de valider les points de retraite sur la base de ces versements. Saisi par Audiens, le GIE AGIRC-ARRCO aurait indiqué avoir pris la décision de ne pas donner suite à la proposition de l'État.

Votre rapporteur estime que cette situation n'a que trop duré. L'État doit prendre la responsabilité de réunir une table ronde de l'ensemble des parties prenantes et d'assumer toutes les responsabilités qui lui incombent afin que des

publics indemnisés par la solidarité nationale, donc particulièrement fragiles, n'aient pas à assumer les conséquences de ce vide juridique.

Recommandation n° 18 : Garantir les droits à la retraite complémentaire des artistes et techniciens indemnisés par le Fonds de professionnalisation et de solidarité :

– l'État doit organiser dans les meilleurs délais une table ronde de l'ensemble des parties prenantes afin d'aboutir à une convention précisant les conditions de prise en charge des contributions aux régimes de retraite complémentaire pour la validation des périodes indemnisées par la solidarité nationale.

● *Simplifier/améliorer les procédures pour garantir l'exercice des droits sociaux*

Plusieurs modifications peuvent être envisagées afin de rendre la gestion des dispositifs de protection sociale plus efficaces.

*** La Caisse des congés spectacles**

La gestion de la Caisse des congés spectacles a récemment fait l'objet de vives critiques de la part de la Cour des comptes, qui y consacre de longs développements dans son *Rapport public annuel* 2013. Ces critiques sont récurrentes puisque la gestion de la caisse avait déjà fait l'objet d'un référé aux ministres chargés du travail et de la culture en mars 2008.

La cour commence par pointer de « *graves dysfonctionnements* » :

– en dépit d'une accélération du rythme de versement des indemnités [(1)], notamment grâce à une simplification des formalités déclaratives, la cour estime que « *l'interposition* » de la caisse, c'est-à-dire le fait que les indemnités ne soient pas versées directement au salarié par l'employeur, contribue à maintenir à un niveau élevé, soit 10 %, le taux d'indemnités non payées après un an ;

– le taux définitif de non-paiement, c'est-à-dire celui constaté à l'issue de la cinquième année suivant la date d'acquisition du droit à congé payé, s'il était de 8,4 % au 31 mars 2006, atteint 6,49 % au 31 mars 2012. La cour juge ce taux « excessif » et souligne qu'au cours des six derniers exercices qu'elle a contrôlés, ce sont 102 millions d'euros qui n'ont pas été versés. Ce niveau est deux fois supérieur à l'objectif affiché par la caisse, qui se fixe un taux de provisionnement des indemnités à 97 % ;

– une déduction supplémentaire pour frais professionnels s'applique à certains artistes du spectacle. La caisse applique, pour chaque salarié, cette déduction sur la totalité des indemnités, si le cumul des rémunérations ouvrant

(1) Le versement des indemnités de congés suit la fin de la période d'acquisition des droits, laquelle part chaque année du 1er avril et se termine le 31 mars de l'année suivante.

droit à cette déduction dépasse 50 % de la rémunération totale du salarié ; elle ne l'applique pas du tout dans le cas contraire. Or, cette déduction devrait être calculée « ligne à ligne », et non globalisée, ce qui expose la caisse au risque de réclamation contentieuse de la part de salariés dont les cotisations auraient été indûment minorées ;

– la caisse ne procéderait pas au paiement de certaines contributions telles que le versement transport ou les cotisations à l'Association pour la gestion du régime de garantie des créances des salariés (AGS).

La Cour des comptes évoque ensuite une « *gestion mal maîtrisée* » : au cours des exercices 2007 à 2010, le produit des cotisations n'a pas suffi à couvrir les indemnités servies et les frais de gestion. La caisse a donc compensé cet écart grâce aux produits financiers et, surtout, au relèvement du taux de cotisations des employeurs, qui atteint désormais 15,2 %, soit presque un point de plus qu'en 2008. Dans le même temps, les charges de structure de la caisse se maintenaient à un niveau compris entre 3,4 et 3,9 %. La Cour des comptes conclut donc à un coût croissant du système pour les employeurs. Elle souligne également une forte augmentation des dépenses de personnel, en particulier pour l'équipe de direction. Elle conteste enfin un investissement informatique mal défini et un défaut de contrôle interne structurel.

Lors de son audition par la mission d'information commune, le délégué général de la caisse, M. Régis Braut, a apporté quelques éléments de réponse aux critiques de la Cour des comptes.

Il a ainsi souligné, s'agissant des contributions à l'AGS, que le système de mutualisation de la caisse permet de garantir aux salariés le paiement de leurs indemnités même si leur employeur n'a pas acquitté ses cotisations. Lorsque l'employeur est défaillant, la caisse continue à verser les indemnités de congé payé aux salariés. Même en cas d'ouverture d'une procédure collective, la caisse garantit le paiement des indemnités et peut ensuite déclarer ses créances au mandataire judiciaire pour en obtenir le règlement dans le cadre de la procédure collective. La caisse garantissant le paiement des indemnités en cas d'ouverture d'une procédure collective, lui faire payer une cotisation à l'AGS aurait pour conséquence d'assurer deux fois ces indemnités.

Il a également contesté l'analyse en vertu de laquelle le coût pour les employeurs irait croissant : l'équilibre financier, rappelle-t-il, a toujours été maintenu et la caisse respecte ses obligations de constitution d'un fonds de réserve au moins égal à 10 % des encaissements de l'année précédente. C'est grâce aux excédents de ce fonds de réserve que la hausse du taux de cotisation des employeurs, liée à l'augmentation du taux de paiement au cours des dernières années, mais aussi à la diminution du niveau des produits financiers du fait de la baisse du taux des emprunts d'État [1], a pu être contenue.

---

(1) Les emprunts de l'État français sont les seuls à être autorisés à la caisse.

S'agissant du taux de non-paiement définitif, il résulte, pour moitié, des bénéficiaires potentiels bien identifiés mais qui ne font pas de demande d'indemnité et, pour l'autre moitié, des salariés qui n'ont pas fait de demande d'immatriculation auprès de la caisse. M. Régis Braut a indiqué que l'absence de demande peut peut-être s'expliquer par des raisons fiscales, un intermittent préférant reporter le versement d'une indemnité à une année ultérieure au cours de laquelle ses revenus seront inférieurs. Cette absence de demande peut aussi expliquer que 10 % des indemnités ne soient pas versés dans l'année qui suit celle de la constitution des droits. En tout état de cause, la caisse affirme effectuer des relances auprès des bénéficiaires et conteste pouvoir être tenue pour responsable de ces retards.

Á la suite du référé de mars 2008, une réflexion avait été engagée afin de remédier aux dysfonctionnements pointés par la Cour : une mission conjointe confiée à l'Inspection générale des finances et à l'Inspection générale des affaires culturelles avait remis un rapport en mars 2009, puis un rapport d'expertise avait été rendu par la direction de l'animation de la recherche, des études et des statistiques (DARES) du ministère chargé de l'emploi, l'INSEE et le DEPS en octobre 2009.

Ces rapports avaient pour objet d'évaluer chacun des scenarii possibles pour réformer le système : soit un paiement direct des indemnités de congé payé, soit une réforme en profondeur de la caisse, soit un transfert de ses attributions à un autre organisme.

C'est l'option du maintien d'un système mutualisé qui avait finalement été retenue et annoncée par le ministre de la culture à l'issue du Conseil national des professions du spectacle du 12 novembre 2009, la groupe Audiens devant assurer la gestion opérationnelle de ce système sans rupture de droits et avec transfert de tous les salariés de la caisse à Audiens. La caisse, pourvue de nouveaux statuts, aurait conservé la direction du régime.

Force est constater que trois ans après, la situation n'a absolument pas évolué. Comme la Cour des comptes le rappelle, des divergences sont apparues sur les projets de nouveaux statuts entre les pouvoirs publics d'une part, le président et une partie des administrateurs d'autre part. Après que le président a pris publiquement position contre le rapprochement avec Audiens en octobre 2010, l'assemblée générale a rejeté ce projet.

Le conseil d'administration a adopté un nouveau projet de statut en décembre 2011, mais la convocation d'une nouvelle assemblée générale n'a pu intervenir du fait, notamment, de la démission collective de la majorité des membres du conseil d'administration en septembre 2012.

Depuis lors, le mandat du président de la caisse est arrivé à échéance. Celle-ci, fin 2012, n'avait donc plus ni président, ni conseil d'administration. Le délégué général a donc pris l'initiative d'une requête près le tribunal de grande

instance qui a désigné un administrateur provisoire. Il lui appartiendra de réunir un nouveau conseil d'administration qui pourra à son tour convoquer une nouvelle assemblée générale pour adopter de nouveaux statuts.

Certains auraient préféré une suppression pure et simple de la Caisse des congés spectacles et le passage à un système individualisé de paiement des indemnités par l'employeur. C'est notamment la position qu'a exprimée le SIA-UNSA au cours de son audition par la mission d'information.

Le principal argument objecté à une telle solution tient au risque de diminution de la rémunération globale qui serait alors versée au salarié en cas de versement direct à l'issue du contrat, l'employeur intégrant tout ou partie de l'indemnité à la rémunération brute, dès lors que celle-ci excède le minimum légal ou conventionnel. Or, d'après la Caisse des congés spectacles, 88 % des bénéficiaires perçoivent des rémunérations supérieures ou égales aux minima légaux ou conventionnels.

Votre rapporteur estime que ce risque est bien réel et que la solution qui consiste à conserver le principe d'un système mutualisé géré par Audiens doit désormais être mise en œuvre sans retard. Le choix d'Audiens présente en outre l'avantage de confier la gestion de ce système à un organisme paritaire.

Recommandation n° 19 : Améliorer la gestion des congés payés dans le cadre d'un système mutualisé :

– finaliser le processus de transfert à Audiens de la gestion opérationnelle du système mutualisé des congés payés.

*** Le guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO)**

Les fédérations du spectacle de la CFTC, de la CGT et de la CFE-CGC, ainsi que la FESAC, ont porté une appréciation positive sur le principe du guichet unique, notamment parce qu'il a permis, par une simplification des formalités pour les employeurs occasionnels, d'accroître le montant de cotisations perçu et de lutter contre le travail dissimulé.

Le dispositif reste cependant perfectible.

Comme l'a relevé la direction générale à l'emploi et à la formation professionnelle (DGEFP), si l'efficacité de l'action du GUSO n'est pas contestée, son fonctionnement entraîne des coûts importants qui s'expliquent notamment par le fait que les employeurs sont majoritairement constitués par des petites structures employant de manière ponctuelle ou sur des périodes très courtes des salariés intermittents. Il en résulte qu'une part importante de l'activité du GUSO correspond à la gestion de périodes d'activités très courtes, ce qui se traduit par une multiplicité d'actes de gestion nécessitant des moyens humains importants.

Les coûts de fonctionnement du GUSO ne sont pas couverts par les ressources qu'il perçoit, notamment au titre des frais de gestion. Ces frais de

gestion sont ainsi fixés à 4,5 % alors que, pour couvrir les coûts réellement engagés par le GUSO, ils devraient être fixés à 9 %.

Une réflexion a donc été engagée afin d'améliorer la maîtrise des coûts de fonctionnement du GUSO, et la mission précitée confiée à l'Inspection générale des affaires culturelles et à l'Inspection générale des affaires sociales doit notamment se prononcer sur l'opportunité d'un élargissement du champ du GUSO.

Cet élargissement du champ des employeurs susceptibles de bénéficier de ce guichet unique pourrait concerner les organismes qui exercent à titre principal l'activité d'entrepreneurs de spectacles mais qui organisent moins de six représentations par an ou qui n'ont qu'un effectif réduit de salariés administratifs.

L'UFISC a indiqué à la mission d'information qu'elle n'était pas hostile à un tel élargissement, en revanche la FNSAC-CGT s'y est opposée, arguant du fait que, dans la mesure où le recours au GUSO se traduit par un contrat de travail et un bulletin de salaire simplifiés, un recours systématique au guichet unique mettrait fin à la négociation du contrat individuel. Or, la signature du contrat de travail doit rester le moment réservé à la négociation du salaire.

Par ailleurs, une des pistes évoquées par la délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle (DGEFP) réside dans la généralisation de la télédéclaration pour les obligations déclaratives des employeurs et le paiement des différentes cotisations.

Lors de son audition, le syndicat national des artistes, chefs d'orchestre professionnels de variétés et arrangeurs (SNACOPVA) a également suggéré que le site internet du GUSO puisse comporter un espace « brouillon » qui permettrait au salarié de préremplir la déclaration préalable à l'embauche et la déclaration unique simplifiée, l'employeur intervenant dans un second temps pour valider cette déclaration.

Cette proposition pourrait être évaluée par la mission confiée à l'Inspection générale des affaires culturelles et à l'Inspection générale des affaires sociales. Plus généralement, cette mission doit être l'occasion d'identifier toutes les voies de simplification des démarches à accomplir par les employeurs.

Votre rapporteur juge que la création du GUSO a indéniablement constitué un progrès pour les droits des salariés et a conforté les organismes de protection sociale en contribuant à réduire les phénomènes de sous-déclaration.

Mais il estime que l'on peut aller plus loin et systématiser le réflexe du recours au GUSO : il doit devenir aussi naturel pour un employeur occasionnel d'artistes et techniciens du spectacle de recourir au GUSO qu'il l'est, pour un particulier employeur, de recourir au chèque emploi service universel.

Il convient de généraliser une culture de la déclaration, en mettant notamment en œuvre une politique soutenue de communication, d'information et de pédagogie, destinée à faire connaître l'existence du GUSO et la simplicité des démarches des employeurs qui y recourent.

Recommandation n° 20 : Généraliser une culture de la déclaration pour améliorer les droits des artistes et des techniciens :

– rendre le guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO) plus visible, grâce à une politique soutenue de communication, d'information et de pédagogie;

– identifier les voies d'approfondissement de la simplification des démarches des employeurs tout en réduisant les frais de gestion du GUSO.

*** Envisager un rapprochement de La Maison des artistes et de l'AGESSA**

Le rapprochement de ces deux organismes constitue une piste de réflexion explorée depuis déjà longtemps. Elle a été récemment relancée par la lettre de mission adressée aux inspections générales des affaires sociales et des affaires culturelles par les ministres chargés des affaires sociales, de la culture et du budget, les engageant à mener à bien, avant le 1er juin 2013, une large concertation afin d'aboutir à une réforme du régime des artistes auteurs.

Est notamment évoquée la création d'une caisse de sécurité sociale, dont les enjeux ont été présentés aux conseils d'administration de La Maison des artistes et de l'AGESSA en février dernier par les commissaires du gouvernement.

D'après les informations transmises à la mission d'information par l'AGESSA, une telle réforme aurait pour objet d'optimiser la couverture et le service rendu aux artistes auteurs, une meilleure visibilité du futur organisme dans le paysage de la sécurité sociale, une réaffirmation de l'identité et de la spécificité du régime, ainsi qu'une amélioration de sa gouvernance.

Il s'agit de parvenir à la mise en œuvre de cet organisme unique de sécurité sociale avant la fin du mandat des conseils d'administration fin juillet 2014.

Les deux organismes fonctionnant chacun selon des procédures différentes, les efforts de convergence qui devront précéder la création de la caisse, à commencer par la convergence des systèmes informatiques, constituent à l'évidence des préalables indispensables.

Votre rapporteur est conscient de l'attachement que certains manifestent pour le lien historique qui s'est créé entre La Maison des artistes et la sécurité sociale, et il n'est pas insensible à l'émoi que le projet de création d'une caisse unique suscite.

Mais les bénéfices qui pourront en être retirés en termes de simplification administrative emportent toutefois l'adhésion à ce projet : le développement de pratiques protéiformes, en particulier dans le domaine des arts plastiques, peut conduire une même personne à cotiser aux deux organismes, par exemple lorsqu'elle pratique une activité de plasticien ou d'artiste vidéaste, alors même qu'elle ne parvient à atteindre le seuil d'affiliation ni de l'un, ni de l'autre. La création d'une caisse unique permettrait de faciliter la gestion de ce type de parcours en améliorant les droits des artistes et en simplifiant les formalités assumées par les diffuseurs.

La création d'une caisse par une loi renforcerait en outre l'appartenance des artistes au régime général des salariés, leur garantissant ainsi une protection plus forte que résultant d'un simple un agrément réglementaire.

C'est la raison pour laquelle votre rapporteur souscrit à ce projet de création d'une caisse unique.

Recommandation n° 21 : Procéder, pour les missions de gestion de la sécurité sociale, à un rapprochement entre La Maison des artistes et l'AGESSA :

– créer une caisse de sécurité sociale unique pour la gestion de la sécurité sociale des artistes auteurs.

b) Apporter une réponse à la difficile situation des « matermittentes »

L'attention de la mission d'information commune a été attirée sur la difficile situation de celles qui se qualifient de « matermittentes », ces femmes, artistes ou techniciennes du spectacle, confrontées à un double problème : d'une part, elles ont beaucoup de mal à bénéficier d'un congé de maternité indemnisé par la sécurité sociale ; d'autre part, elles rencontrent des difficultés pour rouvrir leurs droits à l'assurance chômage à l'issue de leur congé de maternité.

Saisi par le Collectif des matermittentes, le Défenseur des droits a, dans une décision du 13 mars 2012, estimé que « *la situation dans laquelle sont placées les intermittentes du spectacle durant et à l'issue de leur congé de maternité constitue une discrimination fondée sur l'état de grossesse tant au regard du droit communautaire que du droit interne* ».

● *Les difficultés pour bénéficier d'un congé de maternité indemnisé par la sécurité sociale et l'impossibilité de percevoir des allocations d'assurance chômage pendant la période de congé*

*** Les difficultés rencontrées pour bénéficier d'un congé de maternité**

L'article L. 313-1 du code de la sécurité sociale prévoit que pour, avoir droit aux prestations en nature de l'assurance maternité, les assurées sociales doivent justifier, au cours d'une période de référence, soit d'un certain montant de cotisations, soit d'un nombre minimum d'heures de travail. Pour bénéficier des

indemnités journalières de l'assurance maternité, elles doivent, en outre, justifier d'une durée minimale d'immatriculation.

Les conditions précises requises pour l'ouverture des droits sont régies par les articles R. 313-3 et R. 313-7 du code de la sécurité sociale.

L'article R. 313-3 précise les conditions de droit commun qui s'appliquent à toute salariée. Pour avoir droit aux indemnités journalières de maternité, il faut justifier, à la date présumée de conception ou à la date de début du congé de maternité :

– soit d'un montant de cotisations au moins égal à celui dû pour un salaire égal à 1 015 fois la valeur du SMIC horaire (soit 9 571,45 euros) au cours des six derniers mois précédant le début de la période de référence ;

– soit avoir effectué au moins 200 heures de travail salarié ou assimilé au cours des trois mois précédant le début de la période de référence.

L'article R. 313-7 vise à assouplir ces conditions pour les salariées exerçant des professions à caractère saisonnier ou discontinu. Les conditions d'ouverture de droits sont alors les suivantes :

– soit justifier d'un montant de cotisations au moins égal à celui dû pour un salaire égal à 2 030 fois la valeur du SMIC horaire (soit 19 142,90 euros) au cours des douze mois précédant le début de la période de référence ;

– soit avoir effectué au moins 800 heures de travail salarié ou assimilé durant les douze mois précédant le début de la période de référence.

Le Collectif des matermittentes, entendu par la mission, a décrit les nombreux obstacles qui se dressent sur le parcours du combattant que doivent suivre les femmes pour tenter de faire valoir leurs droits.

Leur dossier n'est pas toujours examiné par les caisses primaires d'assurance maladie (CPAM) au regard des règles spécifiques prévues pour les salariées ayant une activité discontinue. Or, en raison de l'irrégularité de leur activité, il leur est très difficile de satisfaire les conditions de droit commun.

En tout état de cause, il leur est également difficile de remplir les conditions requises des salariées ayant une activité irrégulière : elles déclarent, en moyenne, entre 530 et 750 heures de travail par an, soit moins que les 800 heures requises. Elles estiment que le nombre d'heures de travail exigé pour ouvrir leurs droits à congé de maternité devrait être aligné sur celui requis par l'assurance chômage, soit 507 heures.

En outre, leurs revenus d'activité ne permettent pas de répondre à la condition de cotisation et leurs allocations d'assurance chômage ne sont pas prises en compte pour ouvrir les droits au congé de maternité indemnisé.

Enfin, leur rémunération au cachet n'est souvent pas correctement traitée par les CPAM, qui n'appliquent pas toujours le système des équivalences horaires, qui consiste à convertir un cachet isolé en seize heures de travail, pour vérifier les conditions de cotisation.

Lorsque les intermittentes ne remplissent pas les conditions requises pour leur ouvrir des droits, en raison d'une activité insuffisante, elles devraient pouvoir bénéficier des dispositions des articles L. 161-8 et L. 311-5 du code de la sécurité sociale.

L'article L. 161-8 permet, en cas de perte de la qualité d'assuré social, de bénéficier du maintien des droits aux prestations des assurances sociales, notamment maternité, pour une période définie en fonction du type de prestation.

L'article L. 311-5 prévoit que toute personne percevant un revenu de remplacement, notamment l'allocation de chômage, conserve la qualité d'assuré social et bénéficie du maintien de ses droits aux prestations du régime obligatoire dont elle relevait antérieurement. Elle continue aussi à en bénéficier en cas de reprise d'une activité insuffisante pour justifier des conditions d'ouverture du droit à prestations.

Or, les CPAM n'appliquent pas ces règles alors qu'il semble qu'elles permettraient souvent d'indemniser les congés de maternité des intermittentes du spectacle.

*** L'impossibilité de percevoir, pendant le congé de maternité, des allocations de chômage**

En application de l'article L. 1225-29 du code du travail, il est interdit d'employer une salariée pendant une période de huit semaines au total, avant et après son accouchement, et de l'employer dans les six semaines qui suivent son accouchement.

Pendant cette période, les salariées ne peuvent donc être demandeurs d'emploi au sens de l'article L. 5421-1 car elles ne sont pas, comme il l'exige, « *aptes au travail* ». Elles ne peuvent donc percevoir d'allocation de chômage. Si, au surplus, elles n'ont pu ouvrir leurs droits à un congé de maternité indemnisé par la sécurité sociale, **elles ne perçoivent aucun revenu**.

● *Les difficultés pour percevoir des allocations d'assurance chômage après le congé de maternité*

À l'issue du congé de maternité, les intermittentes auparavant en situation de demande d'emploi peuvent de nouveau percevoir l'allocation de retour à l'emploi si elles bénéficiaient de droits suffisants, acquis avant leur congé, jusqu'à épuisement de ces droits. Sinon, leurs droits sont réexaminés au regard des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage.

L'article 3 de ces annexes prévoit que sont prises en compte, à raison de 5 heures de travail par journée, « *les périodes de maternité visées à l'article L. 331-3 du code de la sécurité sociale situées en-dehors du contrat de travail* ».

Or, la référence explicite à l'article L. 331-3 du code de la sécurité sociale implique que ne sont ainsi pris en compte que les congés de maternité indemnisés par la sécurité sociale. Les congés de maternité non indemnisés ne sont donc pas considérés comme des périodes travaillées entrant dans la période de référence, ce qui prive certaines intermittentes de la possibilité d'obtenir une réouverture de leurs droits au titre des annexes VIII et X. En outre, comme les congés de maternité ne sont pris en compte qu'à raison de 5 heures de travail par jour, le calcul du montant de l'allocation de chômage ne prend pas en compte l'intégralité du montant de l'indemnité journalière de maternité, ce qui, en cas d'ouverture de droits à l'allocation de chômage, tend à minorer le montant de celle-ci.

● *Les solutions envisageables*

Afin de garantir le droit des matermittentes au bénéfice d'un congé de maternité indemnisé par la sécurité sociale, on peut envisager d'aligner les conditions prévues pour l'ouverture du droit à congé de maternité indemnisé sur celles requises pour l'allocation de chômage. Cette solution reviendrait à exiger des intermittentes qu'elles aient travaillé 507 heures au cours des 10 ou 10,5 mois précédant la date présumée de la conception.

Une telle solution relèverait du domaine réglementaire car elle suppose de modifier l'article R. 313-7 du code de la sécurité sociale. Mais cet article ne concerne pas que les seules intermittentes du spectacle, mais l'ensemble des salariées exerçant une activité discontinue ou saisonnière.

L'aménager pour y prévoir un dispositif spécifique aux seules intermittentes du spectacle poserait un problème de constitutionnalité au regard du principe d'égalité.

En revanche, faire appliquer par les CPAM les règles relatives au maintien des droits à sécurité sociale paraît une piste plus prometteuse, à court terme. Les articles L. 161-8 et L. 311-5 du code de la sécurité sociale qui prévoient le maintien des droits en cas de perte de la qualité d'assuré social ne sont pas correctement appliqués par les CPAM. Il est donc nécessaire que la Caisse nationale d'assurance maladie des travailleurs salariés (CNAMTS) diffuse à celles-ci une lettre-réseau pour leur rappeler leur obligation d'appliquer ces règles.

S'agissant des droits à l'assurance chômage à l'issue du congé de maternité, plusieurs options sont envisageables.

On peut ainsi imaginer de neutraliser la période de congé de maternité pour la réouverture des droits à l'allocation d'assurance chômage. Cette solution, préconisée par le Défenseur des droits, permettrait de calculer les droits des

intéressées sur une période de référence comparable à celle qu'elles auraient eue en l'absence de grossesse et permettrait d'éviter une minoration du montant de l'allocation d'assurance chômage.

On peut également envisager de permettre la prise en compte de tous les congés de maternité, indemnisés ou non, pour l'ouverture des droits à l'allocation d'assurance chômage.

Cette solution relève de la négociation conventionnelle car elle suppose de modifier la rédaction des annexes VIII et X pour y supprimer la référence à l'article L. 331-3 du code de la sécurité sociale. Il en va de même de tout aménagement des conditions d'ouverture des droits à l'assurance chômage, comme la neutralisation du congé de maternité dans la période de référence.

Lors de son audition par la mission d'information, la ministre de la culture et de la communication, Mme Aurélie Filippetti a dit vouloir souhaiter « *que l'on puisse apporter une réponse à la situation faite aux femmes intermittentes, dont la maternité n'est pas couverte, ce qu'on appelle les "matermittentes"* ».

Votre rapporteur se félicite de ce volontarisme et estime qu'il faut désormais passer aux actes : les autorités de tutelle de la CNAMTS, le ministre chargé de la sécurité sociale et celui chargé de l'économie et des finances, doivent établir comme priorité la nécessité de faire appliquer aux matermittentes les règles relatives au maintien des droits à sécurité sociale. Une circulaire pourrait ainsi être prise afin de rappeler ces règles et d'attirer l'attention sur ce cas particulier.

Cette mobilisation doit constituer l'impulsion nécessaire à la sensibilisation des partenaires sociaux sur la seconde difficulté de ces femmes, qui concerne la perception d'allocations d'assurance chômage à l'issue du congé de maternité. Votre rapporteur souhaite que les discussions à venir sur les annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage permettent aux partenaires sociaux d'apporter une réponse au problème des matermittentes.

Recommandation n° 22 : Mettre un terme à l'injustice sociale dont souffrent les « matermittentes » :

– le Gouvernement doit adopter une circulaire rappelant les règles relatives au maintien des droits à la sécurité sociale afin de sensibiliser les caisses primaires d'assurance maladie sur le cas des matermittentes ;

– les discussions à venir sur les annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage doivent permettre aux partenaires sociaux de mieux garantir les droits à l'assurance chômage des matermittentes.

c) Poursuivre les efforts de structuration du secteur artistique

● *Parachever la couverture conventionnelle*

L'opération lancée en 2005 par l'État, sous l'impulsion des ministres chargés de la culture et du travail, visant à rationaliser le paysage conventionnel du secteur du spectacle, tout en enrichissant, sur le fond, le contenu des accords afin d'améliorer les conditions d'emploi des salariés, a permis d'obtenir de grands progrès. Un dernier effort pourrait être réalisé dans le secteur du spectacle, tandis qu'une démarche de même nature pourrait également être encouragée dans le secteur des arts visuels.

*** Les réalisateurs dans l'audiovisuel**

En dépit du progrès qu'elle constitue, la convention de la production audiovisuelle du 13 décembre 2006 étendue ne permet pas de régler tous les sujets qui devraient théoriquement être de son ressort.

En particulier, elle ne contient pas de disposition relative aux réalisateurs : son article IV-1 dispose certes que « *l'emploi de réalisateur* (…) *fait l'objet d'une annexe particulière à la présente convention collective* », mais aucune annexe n'a été conclue en ce sens à ce jour. Cette carence place évidemment les réalisateurs de l'audiovisuel dans une situation particulièrement difficile, puisqu'ils ne bénéficient, de ce fait, d'aucun salaire minimum conventionnel. Ce point a d'ailleurs été vivement déploré auprès de la mission par le Syndicat français des réalisateurs CGT, lequel s'est inquiété de cette situation de « vide conventionnel » dans un secteur qui est pourtant le premier employeur de ces professionnels.

Le ministère de la culture doit rappeler les partenaires sociaux à leurs responsabilités en la matière : il est tout à fait anormal que les réalisateurs soient les seuls, parmi les techniciens, à ne bénéficier d'aucun salaire minimum conventionnel.

*** Le secteur des arts visuels**

Lors de son audition, la Fédération des professionnels de l'art contemporain (CIPAC) a décrit ses efforts afin de structurer le secteur des arts visuels.

Ces efforts portent en particulier sur l'élaboration d'une convention collective. Mme Catherine Texier, vice-présidente de la CIPAC, a rappelé qu'il s'agissait d'une des quinze mesures annoncées en 2011 par M. Frédéric Mitterrand, alors ministre de la culture, dans le cadre du plan d'action en faveur des arts plastiques.

Lors de son audition, M. Michel Orier, directeur général de la création artistique, a confirmé que ce chantier était en cours : l'une des premières tâches à réaliser est l'établissement d'une nomenclature et d'un référentiel des métiers en

liaison avec la CIPAC. Une étude sur l'emploi salarié dans le secteur des arts plastiques sera par ailleurs conduite en 2013. Des contacts ont également été pris avec les professionnels, en vue la constitution d'un groupe de travail en liaison avec le ministère du travail.

D'un point de vue formel, le choix entre une convention séparée ou une convention articulée à la convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984, n'est pas arrêté. Les employeurs sont en effet représentés par le Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC), signataire de la convention précitée.

● *Favoriser la structuration professionnelle du secteur des arts visuels*

Les efforts de structuration du secteur portent également sur l'élaboration d'outils juridiques. Après avoir élaboré un modèle de contrat de production d'œuvres financées par des institutions publiques, la CIPAC est en train d'achever l'élaboration d'un modèle de contrat de coproduction des œuvres d'art, qui permettra de réguler la vente des œuvres coproduites avec des financements publics et privés.

Mais, comme la souligné la CIPAC, ses efforts risquent de se heurter à une forte contrainte économique : pour ne citer qu'un exemple, tout entreprise de formalisation des contrats d'exposition va se heurter au problème du non-respect du droit de présentation publique.

Enfin, la structuration du secteur des arts visuels passe par une meilleure reconnaissance du secteur et l'affirmation du rôle de ses représentants professionnels. Ainsi, dans les documents transmis à la mission d'information, le Comité des artistes auteurs plasticiens (CAAP) réclame « *l'établissement d'un dialogue social constant avec les représentants des artistes. Le déficit de dialogue social fait partie des causes premières de la marginalisation économique et sociale des artistes dans leur propre secteur. Faute de recevoir et d'entendre les premiers professionnels de l'art que sont les artistes, il est en effet tout simplement impossible de développer une politique culturelle adaptée aux besoins des artistes et des publics. Pour créer un environnement juridique et économique approprié à la spécificité de notre activité artistique, il est grand temps que les premiers concernés, cessent d'être les derniers consultés !* »

Plus généralement, l'Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels (USOPAV) et la Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens (FRAAP) demandent que soient réalisées des études sur l'économie du droit d'auteur et le secteur des arts plastiques. Votre rapporteur a pu en effet constater qu'au regard de l'abondance de données produites et des études réalisées dans le secteur du spectacle, celui des arts plastiques apparaît beaucoup moins documenté, comme l'est, de manière plus générale, la situation des artistes auteurs.

Le CAAP et le FRAAP demandent d'ailleurs la création d'un centre national de ressources spécifique aux arts visuels. Votre rapporteur juge cette proposition intéressante : on pourrait ainsi imaginer la création d'une structure *ad hoc* dans ce secteur, voire couvrant plus largement l'ensemble des métiers artistiques non salariés qui ne relèvent pas du secteur du spectacle.

Cette structure pourrait être inspirée du Conseil national des professions du spectacle. On peut également imaginer d'élargir le périmètre de ce conseil et de créer en son sein une sous-commission spécifique. Cette démarche permettrait de poursuivre le mouvement, largement engagé grâce au Conseil, d'harmonisation des données statistiques produites dans le secteur artistique et d'élaboration d'un diagnostic partagé sur les problématiques du secteur.

Le Conseil national des professions du spectacle peut être consulté par le Gouvernement sur toute question relative aux professions culturelles. Le décret n° 93-724 du 29 mars 1993 relatif au conseil national prévoit qu'il a pour objet d'examiner et de suggérer « *les mesures propres à améliorer l'emploi culturel et les politiques de formations associées* », de « *proposer toute étude qu'il juge nécessaire* », et qu'il peut recevoir communication des études qui émanent des administrations, ainsi qu'associer à ses travaux des personnalités non membres appelées à apporter leur collaboration. Il comprend des représentants des ministres chargés de la culture, de l'intérieur, du travail et de l'emploi, de la sécurité sociale, de la jeunesse et des sports, de la communication, des représentants des organisations syndicales de salariés et employeurs et des représentants des collectivités territoriales.

Votre rapporteur juge en effet indispensable d'instaurer un dialogue plus approfondi entre les pouvoirs publics et les organisations professionnelles représentant les artistes, à ce stade encore trop peu structurées, et de créer une instance susceptible d'élaborer un diagnostic partagé sur les problématiques spécifiques qui les concernent.

Recommandation n° 23 : Poursuivre la structuration professionnelle du secteur artistique :

– aboutir à l'élaboration d'une convention collective des arts visuels et combler le vide conventionnel dont souffrent les réalisateurs du secteur audiovisuel, par une impulsion du ministère en charge de la culture et du ministère en charge du travail ;

– créer une instance *ad hoc* ou élargir le périmètre du Conseil national des professions du spectacle afin de créer un lieu de dialogue et un centre de ressources dans le secteur des arts visuels et plus généralement dans le champ des métiers artistiques non salariés.

d) Prolonger les efforts en matière d'accompagnement professionnel

La poursuite des efforts de structuration collective du secteur artistique doit être accompagnée par un renforcement de l'accompagnement individuel des professionnels. Il convient donc d'accroître le recours aux dispositifs de formation et améliorer l'accompagnement des reconversions professionnelles.

Un très grand nombre d'initiatives a été pris dans ces domaines par les partenaires sociaux et l'État, mais la construction d'un véritable parcours de professionnalisation voire, si nécessaire, de reconversion professionnelle, des artistes et techniciens du spectacle n'est pas achevée.

Or, du fait de l'absence de « barrières à l'entrée » dans le domaine des métiers artistiques, de l'absence d'exigences de diplôme pour l'accès à ces professions et du maquis que constitue encore une offre de formation initiale de qualité souvent inégale, la formation continue revêt une particulière importance.

S'agissant de la formation professionnelle, l'AFDAS a indiqué à la mission d'information que le taux d'accès à la formation professionnelle est de 15 % pour les intermittents, contre 30 % pour les salariés permanents du secteur du spectacle vivant et de l'audiovisuel. Les plus demandeurs de formation sont les artistes, en particulier les comédiens, du fait de l'insuffisance de l'offre de formation initiale, mais aussi de leur souhait de diversifier leurs activités afin de stabiliser leurs revenus.

L'accès à la formation des intermittents du spectacle

	Fichier congés spectacle	Ayants-droits AFDAS* (hors DIF)	Nombre de personnes ayant suivi au moins une formation			
			Accès CIF	% d'accès au CIF	Tous dispositifs confondus PF/CIF/PP /DIF	%
Techniciens cinéma/audiovisuel	51 619	29 951	119	0,4	3 805	13
Artistes	52 628	32 909	143	0,43	6 000	18
Musiciens	32 929	18 959	37	0,20	1 548	8
Techniciens spectacle vivant	24 112	17 225	177	1,03	3 906	23
Non déterminé	550	299	–	–	–	–
Total (2011)	**161 838**	**99 343**	**476**	**0,48**	**15 259**	**15**

** Artistes et musiciens : au moins 48 cachets ; Techniciens : au moins 88 cachets ; Techniciens cinéma et audiovisuel : au moins 88 cachets.*

CIF : Congé individuel de formation

DIF : Droit individuel à la formation

PF : Plan de formation

PP : Période de professionnalisation

Source : AFDAS.

Le moindre recours des intermittents aux dispositifs de formation peut s'expliquer par la difficulté à concilier la recherche d'emploi et le suivi d'une formation professionnelle, comme l'a souligné la Fédération Force ouvrière du spectacle. D'autant que, comme l'a noté l'AFDAS, les offres de formation restent très « académiques », organisées par journées complète sur une semaine d'affilée, et ne sont pas adaptées aux contraintes des intermittents. La Fédération CFTC du spectacle a d'ailleurs souligné la nécessité de privilégier les actions dans la durée et les dispositifs innovants, plutôt que les stages classiques.

L'accès des intermittents du spectacle aux offres de formation souffre de lacunes dans deux domaines en particulier : la validation des acquis de l'expérience et l'apprentissage.

Le *Tableau de bord de l'emploi et de la formation professionnelle dans le spectacle vivant*, établi en 2010, à partir des données de l'AFDAS, par l'Observatoire prospectif des métiers et des qualifications du spectacle vivant, montre notamment que le plan de formation reste le dispositif le plus sollicité : il représente 79,1 % des stagiaires. En revanche, la validation des acquis de l'expérience représente 0,2 % de l'ensemble des stagiaires et seulement 0,1 % des

stagiaires en CDDU. En 2011, 36 intermittents ont bénéficié d'une validation des acquis de l'expérience, contre 37 en 2009.

La validation des acquis de l'expérience, qui permet d'obtenir un diplôme par la reconnaissance de l'expérience professionnelle, apparaît particulièrement adaptée aux parcours des intermittents du spectacle, où la formation « sur le tas » joue souvent un rôle important. Dès lors qu'un diplôme est inscrit au répertoire national des certifications professionnelles, les dépenses occasionnées par la procédure sont considérées comme des dépenses de formation professionnelle et peuvent être financées par l'employeur et par l'AFDAS. Celle-ci peut ainsi prendre en charge, pour une durée maximale de vingt-quatre heures, les frais relatifs à l'accompagnement pour la préparation de la validation des acquis de l'expérience, les frais relatifs au passage devant le jury et les frais d'inscription universitaire. L'ensemble de la procédure résulte en tout état de cause d'une démarche volontaire du demandeur.

De même, les formations en alternance grâce aux contrats de professionnalisation restent très largement minoritaires et insuffisamment développées, selon l'AFDAS. Les contrats de professionnalisations sont des contrats de travail conclus entre un employeur et un salarié. Leur objectif est l'insertion ou le retour à l'emploi des jeunes et des adultes par l'acquisition d'une qualification professionnelle, qu'il s'agisse d'un diplôme, d'un titre ou d'un certificat de qualification professionnelle, reconnue par l'État ou la branche professionnelle. Le contrat alterne des périodes d'enseignement général, technologique et professionnel et des périodes de travail en entreprise dans une activité en rapport avec la qualification visée.

Ces contrats concernent les jeunes âgés de seize à vingt-cinq ans, les demandeurs d'emploi âgés de vingt-six ans et plus, les bénéficiaires du revenu de solidarité active, de l'allocation de solidarité spécifique ou de l'allocation aux adultes handicapés et les personnes ayant bénéficié d'un contrat unique d'insertion.

Or, les contrats de professionnalisation doivent avoir une durée d'au moins six mois, ce qui est difficilement compatible avec les modalités de fonctionnement du secteur. M. Claude Michel, vice-président de la Commission paritaire nationale emploi-formation dans l'audiovisuel (CPNEF-AV), a également souligné que l'absence de groupements d'employeurs compromet le développement de l'alternance. L'article L. 1253-1 du code du travail dispose, en effet, que « *des groupements de personnes entrant dans le champ d'application d'une même convention collective peuvent être constitués dans le but de mettre à la disposition de leurs membres des salariés liés à ces groupements par un contrat de travail* ». Il s'agit donc d'une forme d'organisation particulièrement adaptée aux petites structures du spectacle, en particulier du spectacle vivant, car elle permet une mutualisation des moyens.

Ces lacunes sont regrettables, car d'après l'AFDAS, la formation en alternance offre les meilleurs taux d'insertion et de maintien dans l'emploi.

Votre rapporteur constate que les outils existent, des dispositifs incitatifs accompagnent leur mise en œuvre, tant pour les salariés que pour les entreprises. L'augmentation du recours à la formation dépend beaucoup d'une évolution des mentalités et d'une meilleure connaissance des offres existantes. Elle procède également d'une plus grande capacité à se projeter dans un avenir professionnel, ce qui dépend grandement de la durée des contrats des salariés. Tant les CPNEF que l'AFDAS fournissent des efforts significatifs de communication à destination des publics de la formation professionnelle et des employeurs, mais les changements de mentalité prennent toujours un peu de temps.

Par ailleurs, la question de la reconversion professionnelle concerne tout particulièrement les métiers artistiques, non seulement parce qu'elle se pose pour des artistes qui, comme les danseurs ou les circassiens, ont des carrières courtes, mais aussi en raison de la fragilité des parcours dans ce secteur.

L'AFDAS juge que ces reconversions sont souvent difficiles, car les artistes ont du mal à se projeter dans un autre parcours. Le bilan de compétences ou le congé individuel de formation peut les y aider, mais leur bénéfice est rarement réclamé. Le congé individuel de formation est d'ailleurs souvent demandé en vue de développer des compétences d'enseignement, destinées à constituer une activité accessoire aux activités artistiques.

La prise de conscience de la nécessité d'une évolution du parcours professionnel dépend également de la capacité du secteur, de manière collective, à anticiper les évolutions économiques ou techniques susceptibles d'entraîner d'importantes reconfigurations. Si la branche du spectacle vivant s'est dotée d'un accord ADEC (actions de développement de l'emploi et des compétences), qui vise notamment à « *faire face à l'accélération des mutations économiques, sociales et démographiques dans la branche* », il n'en va pas de même dans l'audiovisuel.

Même si la CPNEF-AV a accompagné dans d'aussi bonnes conditions que possible la reconversion des salariés des laboratoires de post-production affectés par la disparition de la pellicule dans l'industrie du cinéma, notamment dans le cadre d'une convention tripartite entre le CPNEF, la région Île-de-France et l'État, la stupeur provoquée par la fermeture en 2011 des laboratoires Éclair témoigne du fait que ces évolutions n'étaient peut-être pas pleinement anticipées.

Votre rapporteur estime qu'il ne serait pas inutile qu'une démarche similaire à celle entreprise dans la branche du spectacle vivant puisse se mettre en place dans le secteur de l'audiovisuel.

Recommandation n° 24 : Accroître le recours aux dispositifs de formation et améliorer l'accompagnement des reconversions professionnelles :

– accroître les efforts d'information sur les dispositifs de formation encore trop peu utilisés comme la validation des acquis de l'expérience et les contrats de professionnalisation ;

– mettre en œuvre, dans le secteur de l'audiovisuel, un accord ADEC (actions de développement de l'emploi et des compétences).

e) Renforcer le soutien de la puissance publique

● *Renforcer le suivi des actions menées par le Fonds de professionnalisation et de solidarité*

Dans son *Rapport public annuel* de 2012, la Cour des comptes aborde la question de l'accompagnement professionnel et social dispensé par le Fonds de professionnalisation et de solidarité (FPS).

Elle juge les entretiens professionnels peu nombreux, en soulignant qu'entre le 1er octobre 2009 et le 30 septembre 2010, ils n'ont concerné qu'un tiers de bénéficiaires du fonds.

Elle regrette également que « *faute d'un suivi suffisant, les résultats de ces actions soient mal connus ; il n'est donc pas possible de s'assurer que les mesures ainsi financées ont soutenu les personnes qui connaissaient les difficultés les plus importantes* ».

S'agissant du nombre d'entretiens, il convient de souligner qu'ils se déroulent sur la base du volontariat, considéré comme la condition nécessaire d'efficacité de cette démarche. Comme le note le président du FPS dans sa réponse à la cour, « *il est patent qu'il y aura toujours un décalage entre le nombre de bénéficiaires potentiels identifiés et le nombre de personnes ayant effectivement chois de bénéficier des prestations du fonds* ».

Votre rapporteur partage cette analyse, mais souligne que ne peuvent être volontaires que les personnes informées de l'existence du dispositif d'accompagnement. Lors de son audition, le FPS a indiqué que le site internet de Pôle emploi fournissait une information sur les mesures d'accompagnement social et professionnel du fonds, mais a souligné qu'il serait sans doute souhaitable d'aller plus loin en prévoyant une information systématique des intermittents demandeurs d'emploi qui « sortent » des annexes VIII et X.

S'agissant du suivi des bénéficiaires, il existe sans doute des marges de progression. Le président du FPS l'admettait d'ailleurs dans sa réponse, en soulignant qu'il entendait fixer comme priorité pour 2012 la programmation systématique d'un suivi des bénéficiaires six mois et un an après l'accompagnement.

Lors de son audition par la mission d'information, la DGEFP a également jugé que « *le fonctionnement du FPS apparaît satisfaisant : plusieurs exemples de reconversion professionnelle réussie en dehors du secteur du spectacle vivant sont à l'heure actuelle connus. Cependant cette évaluation du parcours des bénéficiaires est faite de manière partielle et les témoignages sont recueillis auprès des bénéficiaires par les consultants chargés de l'accompagnement. Les réflexions actuellement en cours au sein du comité directeur du Fonds de professionnalisation et de solidarité portent donc sur la mise en œuvre d'un suivi systématique des bénéficiaires afin de mesurer dans le temps les résultats obtenus* ».

L'amélioration de la visibilité des actions de ce fonds et du suivi de ses bénéficiaires doit permettre de renforcer son rôle d'accompagnement des intermittents du spectacle dont le parcours pourrait être affecté par la future réforme des annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage. Ce rôle d'accompagnement manifeste en effet la responsabilité que l'État doit assumer à l'égard de ceux qui constituent les chevilles ouvrières de la politique d'exception culturelle qu'il n'a jamais cessé de soutenir.

Recommandation n° 25 : Renforcer l'accompagnement professionnel et social des intermittents du spectacle :

– assurer une meilleure information des bénéficiaires potentiels et renforcer l'évaluation de l'accompagnement professionnel et social mis en œuvre par le Fonds de professionnalisation et de solidarité.

● *Soutenir la transformation des emplois précaires en emplois permanents*

Pour promouvoir l'emploi permanent et éviter le recours répétitif à des formes d'emploi très précaires, il a été suggéré, plus haut, de prévoir des mécanismes de requalification des contrats à durée déterminée d'usage lorsque ceux-ci se succèdent régulièrement auprès d'un même employeur.

Il est en effet souhaitable d'offrir une alternative à ceux qui sont enfermés dans l'intermittence et aspirent à des conditions d'emploi plus stables. La transformation d'emplois intermittents en emplois permanents constitue ainsi une **« sortie par le haut »** qui nécessite d'être accompagnée par la solidarité nationale : comme on l'a déjà souligné, l'intermittence ne doit pas constituer un horizon indépassable, et le professionnalisme ne se mesure pas à l'aune du nombre de contrats à durée déterminée d'usage. C'est pourquoi votre rapporteur appelle à un soutien de la puissance publique aux employeurs s'engageant dans une telle démarche de « permanentisation » de leurs emplois.

Recommandation n° 26 : Accompagner la transformation de l'emploi précaire en emploi permanent :

– réfléchir à un dispositif de soutien public incitant les employeurs à procéder à des requalifications de CDD d'usage en CDI.

4. Soutenir les expériences innovantes

Votre rapporteur ne souhaiterait pas conclure son propos sans évoquer un certain nombre d'expériences innovantes qui ont été présentées à la mission d'information.

La table ronde consacrée aux collectivités locales a notamment permis de souligner les actions menées par ces dernières afin d'améliorer la qualité de l'emploi artistique. L'Association des régions de France a cité l'exemple de la région Centre, qui a créé une cellule spécifique qui tente de communiquer l'idée que l'assurance chômage n'est pas la seule solution d'accompagnement de la vie professionnelle des jeunes artistes. Les régions peuvent ainsi être amenées à soutenir des groupements d'employeurs dans le milieu culturel ou à inciter à des coopérations ou des résidences longues.

Le secteur de l'économie sociale et solidaire, à l'articulation de l'économie marchande et du secteur public, constitue également un champ d'expérimentation de nouvelles formes d'organisation de l'activité artistique, comme l'a relevé l'UFISC lors de son audition par la mission d'information commune : cette organisation regroupe des employeurs du secteur culturel dont les formes d'activité se caractérisent par l'absence de but lucratif et dont l'objet ne se résume pas à la production de spectacles. Organisées le plus souvent sous une forme associative, ces structures, dans un rapport étroit avec les territoires, se situent au croisement entre création artistique et médiation culturelle, voire intègrent la dimension culturelle dans un projet économique ou social plus vaste.

Des formes atypiques d'organisation de l'emploi artistique ont par ailleurs été présentées à la mission d'information commune : le groupement d'artistes Music Unit s'est ainsi constitué en SARL et couvre tous les domaines de l'édition et de la production musicale. Conçu par des artistes, pour des artistes, ce groupement n'avait pas pour objet de contourner l'intermittence, mais de mettre en commun des moyens et des expériences.

De même, la coopérative CLARA (Coopérative des activités et des ressources artistiques), organisée sous forme de société coopérative ouvrière de production, se présente comme un modèle alternatif et innovant qui facilite la multi-activité des professionnels. Là encore, l'objet n'est pas de constituer en alternative à l'intermittence, mais de proposer une solution aux demandes de multi-activité des artistes tout en pérennisant leur emploi. La coopérative offre ainsi un contrat à durée indéterminée à une plasticienne-guide conférencière, une créatrice de bijoux-assistante de direction, une graphiste-créatrice de linge de maison…

Votre rapporteur tient également à évoquer l'exemple de l'association « Projet 244 », qui s'est créée en 1999 sur le site d'une ancienne usine de charpente métallique au 244, rue Auguste Chevalier à Tours. Le site, acquis par une société d'économie mixte, est loué par la mairie de Tours qui signe alors une convention d'occupation à titre précaire avec un collectif composé d'une

quinzaine de compagnies (la Compagnie du Coin, la Compagnie D, C'Koi ce Cirk, Choz Limited, Escale, Metalric, le Muscle, le Petit Monde, Sous Le Pavé, La Saugrenue).

Cette structure y développe alors un projet culturel alternatif, fondé sur la mutualisation des moyens et des savoir-faire. S'y développent une création pluridisciplinaire alliant le théâtre, la musique, le cirque, la danse, la marionnette, un large réseau de plasticiens, soudeurs, ou bien encore sculpteurs ainsi qu'un « *turn-over* » d'artistes comprenant installations permanentes et résidences ponctuelles.

Ce lieu de création s'inscrit dans l'histoire de la ville avec le carnaval de Tours, la guinguette de Tours sur Loire, des animations en milieu carcéral ou scolaire et qui rayonne également par des tournées en France et à l'étranger, l'organisation de festivals, des projets de coopération culturelle…

Au vu de la précarité des conditions de travail et de la nature temporaire de l'installation, le collectif travaille dès 2003 à des solutions de relogement avec la Ville de Tours et la communauté d'agglomération Tours Plus. Par ailleurs, la Compagnie Off, qui a des ateliers dans la zone industrielle de Saint-Pierre-des-Corps, exprime le même besoin d'évolution de ses espaces de travail. Une étude est engagée en 2005.

Conscients que d'autres compagnies de l'agglomération pratiquant également les arts de la rue cherchent des moyens de travail adaptés et pérennes, le Projet 244 prend l'initiative d'une réunion de concertation pour les associer à la réflexion en 2006 : trois compagnies décident de s'associer au projet et à l'étude, un nouveau collectif se dessine.

Le rapport de cette première étude permet de déterminer les besoins des compagnies et propose de scinder l'intervention financière de l'agglomération en deux opérations : d'une part la réhabilitation des ateliers de la Compagnie Off associée au *Polau* (Pôle des Arts de la Rue), d'autre part le relogement sur le site des Grandes Brosses des autres compagnies, préfigurant ainsi un nouveau collectif.

Un incendie important au Projet 244 en avril 2006 terminera de hâter le processus : le projet de construction d'un lieu collectif pour les arts de la rue est voté d'intérêt communautaire à l'unanimité par les élus de Tours Plus en 2007.

S'engage alors un travail remarquable entre les compagnies, les techniciens de l'Agglomération et l'architecte retenu pour le mener à bien. Ces cinq années permettront au nouveau collectif de poser les bases d'un fonctionnement commun : le 37e Parallèle qui naît officiellement en 2012 après un dispositif local d'accompagnement, comprend dix structures, des statuts établissant une organisation non hiérarchisée et collégiale fondée sur la concertation et la recherche du consensus.

Le lieu éponyme, 37e Parallèle, s'est donc construit en concertation avec les compagnies qui ont été associées à toutes les phases de conception et réalisation de ce nouveau lieu. Elles l'ont imaginé collectivement.

Tenant compte de l'évolution future des arts de la rue qu'elles pressentent et dans laquelle elles s'inscrivent, elles ont orienté la construction vers un lieu pluridisciplinaire de spectacle vivant.

Ce lieu a pour vocation de favoriser la mutualisation et les échanges, d'encourager les initiatives collectives, de soutenir le croisement des pratiques professionnelles en son lieu et de contribuer à l'émergence et au développement de compagnies. Il hébergera de façon permanente des structures et des individus, œuvrant à la création, à la transmission, à la production de spectacles et de projets culturels. Son ouverture est prévue pour l'été 2014.

Aujourd'hui, l'activité cumulée des compagnies du 37e Parallèle représente une moyenne de quatre cent cinquante représentations annuelles en France et à l'étranger, la programmation de deux cents représentations annuelles sur le département d'Indre-et-Loire, des centaines d'heures de formation, l'emploi de cinq cents intermittents chaque année, et 1,5 million d'euros de chiffres d'affaires cumulés.

Toutes ces expériences montrent que, **contrairement aux idées reçues, l'intermittence ne constitue pas l'horizon indépassable des métiers artistiques.** L'économie de projet qui caractérise le secteur artistique justifie sans aucun doute une certaine flexibilité de l'emploi, mais cette flexibilité ne doit pas être exclusive d'autres formes d'organisation qui ouvrent d'autres horizons aux artistes et techniciens du spectacle que le seul cumul sans perspective de contrats précaires. Sans doute de telles expériences devraient-elles être sécurisées sur un plan juridique, afin d'offrir une alternative à l'intermittence, dans le respect du code du travail et des conventions collectives.

Recommandation n° 27 : Encourager les expériences innovantes :

– engager la réflexion pour sécuriser, sur un plan juridique, d'autres formes d'organisation de l'emploi artistique, permettant notamment la pluridisciplinarité et la pluriactivité.

*

* *

Forte de centaines de milliers d'emplois, la vie artistique de notre pays a toujours constitué un axe de développement et de rayonnement de la France. Nul ne peut oublier, non plus, sa place dans le cœur de chaque Français, comme sa contribution à la cohésion sociale.

Néanmoins, ces dernières années, la vitalité de la création est confrontée à la précarité et à la flexibilité des professionnels.

Pour maintenir un niveau de soutien efficace et juste aux activités artistiques, le présent rapport est à la fois un manuel pour mieux comprendre les enjeux et les conditions de travail des professionnels.

Il se veut aussi un état des lieux du travail conventionnel mené ces dernières années et un diagnostic concerté de la situation sociale et économique d'un des moteurs de la création d'emplois et du développement économique durable de nos territoires qu'est le secteur culturel.

La culture constitue un pilier du redressement productif de notre pays. C'est pourquoi, il s'agit de sécuriser les emplois, garantir l'accès aux droits sociaux, développer la formation professionnelle continue, parachever les couvertures conventionnelles, ainsi que maintenir et défendre la spécificité reconnue des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage.

Pour autant, l'intermittence ne doit pas constituer l'horizon indépassable de la condition des artistes. Nous ne devons pas renoncer à mieux stabiliser l'engagement professionnel ainsi qu'à promouvoir et sécuriser juridiquement de nouvelles formes d'organisations de créations et de diffusions culturelles.

C'est l'esprit de justice qui a prévalu dans les différentes recommandations émises.

LISTE DES RECOMMANDATIONS DE LA MISSION

I. Promouvoir l'emploi permanent et lutter contre la permittence

1. Augmenter la durée d'emploi dans le spectacle vivant :

– fixer aux structures du spectacle vivant labellisées par le ministère de la culture et de la communication des objectifs visant à accroître le nombre de représentations par spectacle.

2. Intégrer davantage dans la politique de financement de la création les considérations liées à l'emploi :

– étudier l'opportunité d'une révision du contrat type de décentralisation dramatique afin d'y inclure la faculté, pour les financeurs des centres dramatiques nationaux, de subordonner le montant de leur aide au respect, par ces centres, de leurs obligations en matière de volume d'emploi.

3. Lutter contre la précarité et la permittence dans l'audiovisuel :

Inviter les partenaires sociaux du secteur audiovisuel à entamer des négociations pour améliorer les accords collectifs du 22 décembre 2006 et du 29 novembre 2007, en s'inspirant de la démarche adoptée dans le spectacle vivant pour :

– adapter ces accords à la jurisprudence de la Cour de cassation en matière de recours au contrat à durée déterminée d'usage ;

– y inclure l'obligation pour l'employeur de proposer un contrat à durée indéterminée lorsque la durée travaillée sous contrat à durée déterminée d'usage atteint 600 heures sur une année.

4. Mettre un terme à la permittence par un dispositif de requalification des contrats à durée déterminée d'usage en contrats à durée indéterminée :

– prévoir dans la partie législative du code du travail un dispositif de requalification des contrats à durée déterminée d'usage en contrat à durée indéterminée lorsque le temps de travail auprès d'un même employeur dépasse, annuellement et de façon récurrente, 900 heures.

5. Supprimer le caractère attractif de la permittence :

– interdire la possibilité de cumuler un revenu d'activité avec la perception d'allocations d'assurance chômage lorsque la durée mensuelle travaillée est équivalente à un temps plein, soit 151 heures.

II. Garantir des conditions d'exercice et de rémunération satisfaisantes

6. Recenser l'ensemble des ateliers et ateliers-logements relevant du parc du logement social pour connaître leur nombre ainsi que la nature de leurs occupants et estimer les besoins des artistes visuels.

7. S'assurer du respect des salaires minimaux conventionnels par les employeurs :

– intensifier l'information et les contrôles, notamment auprès des employeurs occasionnels ;

– réformer le site internet du guichet unique occasionnel (GUSO) pour éviter que les rémunérations ne respectent pas les conventions collectives du spectacle vivant.

8. Assurer une rémunération équitable des créateurs :

– œuvrer, au niveau européen, pour sécuriser le régime de la copie privée et garantir une gestion collective des droits à même de rémunérer équitablement les créateurs.

9. Faire respecter le droit de présentation publique :

– mobiliser le réseau des directions régionales des affaires culturelles pour mener une campagne d'information et de sensibilisation des collectivités territoriales sur la rémunération du droit de présentation publique des artistes dont les œuvres sont exposées.

10. Faire respecter le « 1% décoration » :

– mobiliser le réseau des directions régionales des affaires culturelles pour rappeler aux maîtres d'ouvrage publics locaux leurs obligations en matière de « 1 % décoration ». Instituer, au sein de la direction générale de la création artistique, une cellule de veille destinée à s'assurer de la bonne application de ce dispositif.

III. Lutter contre les pratiques qui fragilisent l'emploi artistique

11. Intensifier la lutte contre le travail dissimulé dans le secteur du spectacle :

– utiliser la faculté de refuser ou demander le remboursement d'aides publiques en cas d'infraction de travail illégal ;

– solliciter les directions régionales des affaires culturelles dans le ciblage des contrôles ;

– former les corps de contrôle (inspection du travail, Pôle emploi) aux spécificités du secteur du spectacle ;

– intensifier les contrôles des employeurs du spectacle occasionnel et dans le spectacle enregistré ;

– dresser le bilan des actions de prévention et de sensibilisation dans le spectacle vivant pour les ajuster et les étendre au spectacle enregistré.

12. Intégrer, dans le projet de loi d'orientation relatif à la création artistique, un volet sécurisant la pratique amateur par la fixation d'un certain nombre de critères :

– absence de rémunération ;

– fréquence et importance de l'activité ;

– modalités de recours à des mesures de publicité.

IV. Garantir la pérennité du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle fondé sur la solidarité interprofessionnelle tout en maîtrisant les dépenses

13. Faire davantage contribuer les intermittents les mieux insérés sur le marché du travail au financement de l'assurance chômage :

– doubler le plafond de l'assiette de cotisations d'assurance chômage dues pour les salariés relevant des annexes VIII et X.

14. Maîtriser les dépenses en préservant les salariés les plus fragiles :

– instituer un plafonnement du cumul mensuel des revenus d'activité et des allocations de chômage versées au titre des annexes VIII et X, à un niveau égal au montant maximal des indemnités d'allocation chômage pouvant être versées sur un mois au titre de ces mêmes annexes (soit 4 188 euros au 1er janvier 2013).

V. Poursuivre le chantier social pour garantir à chacun l'accès aux droits sociaux

15. Compléter le régime de sécurité sociale des artistes auteurs :

– instituer une assurance contre le risque d'accidents du travail et de maladies professionnelles, après des discussions approfondies avec les professionnels du secteur, sous l'égide des ministères des affaires sociales et de la culture, pour aboutir à une répartition équitable de son financement.

16. Mettre fin, dans le régime de sécurité sociale des artistes auteurs, aux injustices liées à la distinction entre assujettissement et affiliation :

– rendre les règles d'affiliation au régime de sécurité sociale des auteurs et plus compréhensibles, plus transparentes voire automatiques ;

– établir les modalités d'un prélèvement des cotisations au titre du régime de retraite de base de la sécurité sociale dès le stade du précompte pour les auteurs affiliés à l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) ;

– évaluer les possibilités de mise en œuvre d'un système de rachat pour garantir les pensions de retraite des auteurs assujettis à l'AGESSA.

17. Simplifier le régime de sécurité sociale des artistes auteurs :

– modifier la circulaire du 16 février 2011 sur les activités accessoires en lien avec les professionnels intéressés, sous l'égide des ministères des affaires sociales et de la culture.

18. Garantir les droits à la retraite complémentaire des artistes et techniciens indemnisés par le Fonds de professionnalisation et de solidarité :

– l'État doit organiser dans les meilleurs délais une table ronde de l'ensemble des parties prenantes afin d'aboutir à une convention précisant les conditions de prise en charge des contributions aux régimes de retraite complémentaire pour la validation des périodes indemnisées par la solidarité nationale.

19. Améliorer la gestion des congés payés dans le cadre d'un système mutualisé :

– finaliser le processus de transfert à Audiens de la gestion opérationnelle du système mutualisé des congés payés.

20. Généraliser une culture de la déclaration pour améliorer les droits des artistes et des techniciens :

– rendre le guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO) plus visible, grâce à une politique soutenue de communication et d'information ;

– identifier les voies d'approfondissement de la simplification des démarches des employeurs tout en réduisant les frais de gestion du GUSO.

21. Procéder, pour les missions de gestion de la sécurité sociale, à un rapprochement entre La Maison des artistes et l'AGESSA :

– créer une caisse de sécurité sociale unique pour la gestion de la sécurité sociale des artistes auteurs.

22. Mettre un terme à l'injustice sociale dont souffrent les « matermittentes » :

– le Gouvernement doit adopter une circulaire rappelant les règles relatives au maintien des droits à la sécurité sociale afin de sensibiliser les caisses primaires d'assurance maladie sur le cas des matermittentes ;

– les discussions à venir sur les annexes VIII et X à la convention d'assurance chômage doivent permettre aux partenaires sociaux de mieux garantir les droits à l'assurance chômage des matermittentes.

23. Poursuivre la structuration professionnelle du secteur artistique :

– aboutir à l'élaboration d'une convention collective des arts visuels et combler le vide conventionnel dont souffrent les réalisateurs du secteur audiovisuel, par une impulsion du ministère en charge de la culture et du ministère en charge du travail ;

– créer une instance *ad hoc* ou élargir le périmètre du Conseil national des professions du spectacle afin de créer un lieu de dialogue et un centre de ressources dans le secteur des arts visuels et plus généralement dans le champ des métiers artistiques non salariés.

24. Accroître le recours aux dispositifs de formation et améliorer l'accompagnement des reconversions professionnelles :

– accroître les efforts d'information sur les dispositifs de formation encore trop peu utilisés comme la validation des acquis de l'expérience et les contrats de professionnalisation ;

– mettre en œuvre, dans le secteur de l'audiovisuel, un accord ADEC (actions de développement de l'emploi et des compétences).

25. Renforcer l'accompagnement professionnel et social des intermittents du spectacle :

– assurer une meilleure information des bénéficiaires potentiels et renforcer l'évaluation de l'accompagnement professionnel et social mis en œuvre par le Fonds de professionnalisation et de solidarité.

26. Accompagner la transformation de l'emploi précaire en emploi permanent :

– réfléchir à un dispositif de soutien public incitant les employeurs à procéder à des requalifications de contrats à durée déterminée d'usage en contrats à durée indéterminée.

27. Encourager les expériences innovantes :

– engager la réflexion pour sécuriser, sur un plan juridique, d'autres formes d'organisation de l'emploi artistique, permettant notamment la pluridisciplinarité et la pluriactivité.

TRAVAUX DES COMMISSIONS

La commission des affaires culturelles et de l'éducation, sous la présidence de M. Patrick Bloche, et la commission des affaires sociales, sous la présidence de Mme Catherine Lemorton, se sont réunies, le mercredi 17 avril 2013, pour examiner le rapport d'information de M. Jean-Patrick Gille, sur les conditions d'emplois dans les métiers artistiques.

Mme Catherine Lemorton, présidente de la commission des affaires sociales. C'est bien volontiers que j'avais accepté, en juillet dernier, l'initiative de Patrick Bloche de constituer, entre nos deux commissions, une mission d'information commune susceptible d'examiner la manière dont les métiers artistiques étaient exercés. L'exception culturelle devait-elle s'accompagner d'un régime spécifique de conditions d'emploi ? Telle était la question.

Je sais que, depuis novembre dernier, la mission a beaucoup auditionné. Tant le champ des métiers artistiques que les conditions dans lesquels ils étaient exercés le justifiaient pleinement. Face à des sujets aussi complexes, l'Assemblée doit prendre le temps de réfléchir. Prochainement, des négociations vont s'ouvrir entre les partenaires sociaux sur le régime de l'intermittence. Il était important que nos commissions puissent donner leur avis et suggérer des pistes de réflexion.

Nous aurons, après avoir entendu les uns et les autres, à autoriser la publication d'un rapport qui, je le souligne d'ores et déjà, a été adopté à l'unanimité par la mission d'information, il y a quinze jours. Je cède maintenant la parole au président Patrick Bloche.

M. Patrick Bloche, président de la commission des affaires culturelles et de l'éducation. Madame la présidente Catherine Lemorton, merci de nous accueillir dans la salle de votre commission, ce qui nous permet de siéger ensemble comme nous en avions l'occasion lorsque nous étions membres de l'ancienne commission des affaires culturelles, familiales et sociales. Je souhaite, au nom de la commission que je préside, dire ma satisfaction du devoir et du travail accomplis depuis qu'a été prise, l'été dernier, l'initiative de créer la mission d'information commune sur les conditions d'emploi dans les métiers artistiques. Comme vous l'avez rappelé, je peux témoigner que celle-ci a accompli un travail d'audition considérable, mais aussi indispensable, qui nous a permis d'écouter tous ceux qui sont directement intéressés par les questions d'emploi et de formation dans les métiers artistiques.

Je profite de l'occasion qui m'est ici donnée de remercier Christian Kert et Jean-Patrick Gille pour leur travail et me réjouis de l'adoption, à l'unanimité, du rapport par la mission d'information commune. Cela démontre que, sur une question délicate et souvent sujette, dans les médias, à polémique et à controverse, nous avons su nous rassembler et faire œuvre utile.

Le Parlement s'est ainsi saisi, en amont de la renégociation de la convention d'assurance chômage par les partenaires sociaux, de la problématique des annexes VIII et X à cette convention, pour établir la vérité des chiffres. Ces annexes sont trop souvent pointées du doigt en raison de leur déficit, sans que l'on prenne la peine de prendre en compte ce qu'elles représentent au titre de la solidarité nationale, ni de souligner leur contribution essentielle en termes de soutien à l'emploi. Je rappelle à cet égard que si l'industrie automobile compte 300 000 emplois, ils sont 500 000 dans la culture !

Nous avons évidemment pris garde à ne pas limiter les travaux de la mission d'information aux seuls emplois salariés pour étudier, également, les conditions d'exercice des travailleurs indépendants qui contribuent, eux aussi, à la création.

Je me réjouis enfin du hasard du calendrier des travaux de la commission des affaires culturelles et de l'éducation qui, après avoir examiné ce rapport, aura à se prononcer sur une proposition de résolution européenne relative au respect de l'exception culturelle, sujet qui nous rassemble tous.

M. Christian Kert, président de la mission d'information commune. La mission d'information commune, que j'ai eu le plaisir de présider, doit beaucoup à Patrick Bloche, que je remercie tant pour son initiative que pour son suivi de nos travaux. Cette mission d'information a tenu sa première réunion de travail le 26 septembre dernier et sa première audition le 8 novembre. Elle a procédé, depuis, à presque 50 auditions, au cours de 20 séances, et nous avons écouté plus de 230 personnes. Nous avons estimé que l'étendue du sujet le justifiait pleinement car, comme l'a indiqué Patrick Bloche, nous ne nous sommes pas contentés d'étudier la question de l'intermittence du spectacle : nous avons fait porter nos travaux sur l'ensemble des métiers artistiques, ce qui s'est révélé aussi intéressant que nécessaire.

Nous nous sommes attachés à adopter une démarche équilibrée. Nous avons donc souhaité entendre les professionnels des métiers artistiques dans toute leur diversité, ce qui nous a permis de prendre connaissance de sujets très techniques, mais aussi d'avoir le plaisir d'entendre certains propos baladins.

La mission a parfois jugé utile de procéder à des tables rondes sur certains sujets : tel a été le cas concernant l'audiovisuel public, pour lequel nous avons entendu aussi bien les dirigeants de France Télévisions et Radio France que les syndicats de salariés de ces entreprises. Il nous a semblé important d'insister sur ce sujet, car il existe un vrai problème d'adéquation des formes d'emploi dans l'audiovisuel aux besoins réels du secteur. Nous avons donc souhaité aller, sur ce point, au fond des choses.

Compte tenu de l'étendue de notre champ d'étude, nous avons eu à entendre un grand nombre d'organismes spécialisés, dans les domaines de la formation professionnelle, de la gestion des congés payés, de la sécurité sociale,

de la prévoyance ou encore de l'assurance chômage. Nous avons pu constater combien notre rapporteur était spécialiste de ces questions.

Nous avons enfin jugé utile d'enrichir notre réflexion en entendant des personnalités aux compétences reconnues, comme des sociologues du travail ou des économistes qui ont permis de mettre les choses en perspective.

Je crois pouvoir dire que nous avons mené un travail d'ampleur, ce qui n'a pas découragé les membres de la mission d'information que je souhaite ici remercier pour leur assiduité et leur participation active à nos travaux. Il est vrai que nos auditions ont été riches et passionnantes. Je pense aussi que l'initiative de publicité de nos travaux, systématiquement retransmis sur le site internet de l'Assemblée, a été très positive et a permis de lever certaines inquiétudes. J'espère que mon propos ne semblera pas provocateur : je crois que le choix de la transparence a sans doute beaucoup contribué à l'ambiance apaisée de nos auditions.

Pour conclure, je me réjouis que le binôme constitué par le président et le rapporteur de la mission d'information ait parfaitement fonctionné, dans un esprit républicain mais aussi en toute amitié. Je vous remercie.

Mme Catherine Lemorton, présidente de la commission des affaires sociales. Effectivement, la transparence n'est pas un « gros mot » : j'ai suivi la démarche de Patrick Bloche et les travaux de la commission des affaires sociales sont désormais, eux aussi, mis en ligne sur internet. La parole est maintenant au rapporteur M. Jean-Patrick Gille.

M. Jean-Patrick Gille, rapporteur. Cela a été dit, mais il faut le répéter, j'ai le plaisir de vous présenter un rapport adopté à l'unanimité, il y a quinze jours de cela, par la mission d'information commune, et qui sera intitulé : « *Métiers artistiques : être ou ne pas être des travailleurs comme les autres ?* ».

Je salue la pertinence de la création de cette mission qui a permis de réunir de nouveau les membres de nos deux commissions,. Je remercie Christian Kert pour la qualité de sa présidence que je qualifierai d'exquise et courtoise ; il a su mener nos travaux dans un esprit toujours constructif. Nous avons travaillé longuement et dans une grande liberté d'organisation, ce dont je me réjouis. La publicité de nos travaux a été, elle aussi, une excellente initiative : elle a contribué à leur qualité tout en permettant aux personnes directement concernées – je pense en particulier aux intermittents du spectacle – de les suivre de près. Je remercie enfin également les membres de la mission d'information pour leur assiduité.

L'ampleur de notre travail s'explique par le champ d'étude de la mission : elle portait en effet sur les conditions d'emploi de l'ensemble des métiers artistiques, toutes disciplines confondues. Pour ne pas nous limiter aux seuls salariés et englober dans notre champ les artistes auteurs, nous avons élargi la notion de conditions d'emploi à celle de conditions d'exercice car, le président

Patrick Bloche l'a dit, il ne faut pas oublier, parmi les professionnels des métiers artistiques, tous ceux qui ont un exercice indépendant.

Vous avez eu connaissance du rapport de la mission ; je vais m'efforcer d'en présenter la synthèse.

Le premier constat que nous avons pu dresser est celui de la croissance du secteur des métiers artistiques, très attractifs et ouverts, et de l'apport de ces métiers à notre économie, à nos territoires et à notre société. Qu'il s'agisse du spectacle vivant ou enregistré, des arts visuels ou de la musique, le nombre de professionnels est en augmentation constante, ce qui démontre la vigueur de l'exception culturelle française. Ils sont, pour notre économie, une véritable richesse, d'autant plus que ces emplois ne sont pas délocalisables – à l'exception de quelques-uns qui s'expatrient… Comme le soulignait Patrick Bloche, on compte, dans ce secteur, autant de salariés que dans le secteur automobile et il n'est pas improbable que les courbes d'emploi se croisent à l'avenir. La construction automobile rencontre en effet des difficultés, alors que l'emploi culturel se développe et contribue à 2 % du produit intérieur brut, soit 40 milliards d'euros.

Le deuxième constat qui s'impose à nous est celui de la diversité et de la précarité des conditions d'emploi et d'exercice. Derrière les « vedettes » que l'on peut retrouver dans chaque discipline, on trouve de nombreux travailleurs qui peinent à « joindre les deux bouts ».

Cette situation concerne autant les salariés que les artistes auteurs. Pour les artistes indépendants, je pense qu'on peut parler d'isolement et de vulnérabilité. La mission d'information a été particulièrement sensible à leur demande de reconnaissance. Leurs relations souvent déséquilibrées avec les diffuseurs tendent à fragiliser leurs rémunérations qui sont, par ailleurs, menacées par l'essor des technologies numériques. Sans vouloir évacuer cette question, nous avons considéré qu'elle relevait davantage des travaux de la mission menée par Pierre Lescure que de la nôtre.

Pour ce qui concerne les salariés, on les retrouve surtout dans le secteur du spectacle – je rappelle que les artistes bénéficient, en effet, d'une présomption de salariat. La prépondérance de l'organisation par projets explique l'importance des formes d'emploi discontinues et du recours au contrat à durée déterminée d'usage (CDDU). Celui-ci est à la base du dispositif de l'intermittence qui rend possible une bonne part de notre politique culturelle et notamment des festivals que nous soutenons tous sur nos territoires respectifs. La diversité et le nombre important des employeurs conduisent à une fragmentation du travail et une diminution de la durée des contrats. Dans l'ensemble, nous pouvons parler de précarité des conditions d'emploi : les salariés sont soumis à une extrême flexibilité et les niveaux de salaire sont très contrastés. L'apport de l'assurance chômage dans le revenu global est élevé : pour une part non négligeable des intermittents du spectacle, il est supérieur à 50 %.

Nous avons retiré de nos auditions le sentiment que les partenaires sociaux et les pouvoirs publics avaient pris leurs responsabilités pour tenter d'améliorer les choses, notamment après la crise de l'été 2003. Des efforts importants ont été déployés pour parvenir à une couverture conventionnelle plus rationnelle et complète du secteur du spectacle, même si le résultat semble plus abouti dans le spectacle vivant que dans le spectacle enregistré. Un mouvement s'est néanmoins déclenché qui me permet d'être relativement optimiste, en dépit de la situation complexe de la production cinématographique, marquée par des tensions concernant l'extension de la convention collective.

La précarité des conditions d'emploi a été prise en compte pour construire des droits sociaux adaptés à la discontinuité des activités. Les artistes auteurs bénéficient d'une sécurité sociale calquée sur celle des salariés, grâce à l'assimilation de leurs diffuseurs à des employeurs. La sécurité sociale des salariés est également adaptée, notamment grâce à des taux de cotisation relativement avantageux – ils sont en effet inférieurs de 30 % aux taux de droit commun. Pour autant, les régimes de protection sociale, en particulier de retraite, sont équilibrés en raison d'une pyramide des âges favorable. Les partenaires sociaux ont aussi construit des dispositifs de protection sociale spécifiques qui reposent sur la transférabilité des droits : retraite complémentaire, prévoyance, formation professionnelle, congés payés, santé au travail et assurance chômage.

Une autre voie de lutte contre la précarité a consisté à mener des actions de professionnalisation des salariés et des employeurs. Pour les salariés, les partenaires sociaux et les pouvoirs publics ont encouragé la structuration des formations initiales et continues. Pour les employeurs, des initiatives ont été prises pour renforcer leurs compétences en matière de gestion économique et sociale, comme par exemple avec l'accord-cadre national pour des actions de développement de l'emploi et des compétences (ADEC) du spectacle vivant. Une démarche similaire dans le spectacle enregistré serait sans doute la bienvenue. La licence d'entrepreneur de spectacles a également constitué un outil de professionnalisation du secteur.

Malgré ces avancées, nos auditions nous ont permis d'identifier certaines carences. La mission formule donc des recommandations pour tenter d'y remédier.

Le premier enjeu consiste à promouvoir l'emploi permanent et lutter contre la « permittence ».

En dépit de l'érosion des « marges artistiques », il doit être possible d'accroître la durée d'emploi dans le spectacle vivant. Il faut mieux prendre en compte, dans la politique de de la création, les considérations liées à l'emploi : fixer un objectif en termes de nombre de représentations ou lier les financements à la qualité de l'emploi sont deux pistes à privilégier. Des accords existent en matière d'emploi permanent dans certaines structures subventionnées, mais ils ne sont pas respectés, souvent par défaut de moyens financiers.

La « permittence » concerne plus particulièrement les techniciens de l'audiovisuel. Elle consiste en l'emploi récurrent et régulier, sous CDDU, d'un salarié par un même employeur, alors que ce salarié devrait, de toute évidence, être embauché sous contrat à durée indéterminée (CDI). Cette pratique abusive, que tout le monde connaît et qui fragilise le dispositif, nuit à la stabilité des parcours et sollicite indûment l'assurance chômage qui assure, dans un tel cas de figure, un complément et non plus un remplacement de revenu. La mission juge nécessaire d'y mettre un terme et émet des recommandations graduées. Elles ne sont pas, pour la plupart, de nature législative et relèvent souvent de la négociation entre partenaires sociaux.

La première recommandation consiste à inviter ceux-ci à négocier des accords collectifs pour prévoir l'obligation, pour l'employeur, de proposer un CDI lorsque le salarié a travaillé pour lui 600 heures sur un an. Le salarié est alors libre de choisir la nature de son contrat de travail. La deuxième recommandation, qui suppose une modification de la partie législative du code du travail, consiste à prévoir une requalification des CDDU en CDI lorsque la durée travaillée pour un même employeur atteint, de manière récurrente, 900 heures. Enfin, nous recommandons d'interdire la possibilité de cumuler un revenu d'activité avec la perception d'allocations d'assurance chômage lorsque la durée mensuelle travaillée est équivalente à un temps plein, soit 151 heures.

Je pense que ces trois propositions sont un signal fort de notre détermination à mettre un terme à ces dérives.

Ces mesures sont indispensables mais il ne faut pas que leur mise en œuvre soit seulement coercitive. C'est pourquoi une réflexion sur un dispositif de soutien public des employeurs qui s'engageraient dans une démarche d'emploi permanent me paraît nécessaire. Je pense qu'il faudrait aussi, à terme, mener une réflexion sur le coût global des prélèvements sociaux : les taux de cotisations sociales sont inférieurs au droit commun, mais le taux des contributions au régime d'assurance chômage est supérieur à celui du régime général. Il serait opportun que les partenaires sociaux réfléchissent à des taux de cotisation et de contribution qui incitent à recourir à l'emploi permanent, ce qui n'est pas forcément le cas aujourd'hui. Je défends le système de l'intermittence du spectacle, mais j'estime nécessaire d'inciter à en « sortir par le haut ». Ce dispositif ne doit pas constituer un horizon indépassable pour les salariés du secteur culturel.

Il faut aussi garantir des conditions d'exercice et de rémunération satisfaisantes. Pour les salariés, cela implique de faire respecter les salaires minimaux conventionnels, trop souvent ignorés par les employeurs occasionnels, notamment en intensifiant l'information mais aussi les contrôles.

Pour les artistes indépendants, cela suppose de mener une politique ambitieuse, au niveau européen, pour sécuriser la rémunération pour copie privée et la gestion collective des droits. Cela implique aussi, pour les artistes visuels, de faire respecter le droit de présentation publique et le « 1 % décoration »,

notamment par les collectivités locales, en mobilisant le réseau des directions régionales des affaires culturelles (DRAC) pour mieux les informer sur leurs obligations en la matière.

La mission juge également nécessaire de mieux lutter contre les pratiques qui fragilisent l'emploi artistique.

Il serait opportun d'intensifier les contrôles en matière de travail dissimulé dans le secteur du spectacle. Comme tout secteur fortement employeur de main-d'œuvre, il est susceptible de donner lieu à de telles infractions, d'autant qu'un nombre important d'employeurs ne sont qu'occasionnels. Une formation des agents chargés du contrôle aux spécificités du secteur, qui sont nombreuses, semble nécessaire. Le concours des DRAC dans le ciblage des contrôles serait bienvenu. J'ajoute que, depuis la loi du 14 mars 2011 d'orientation et de programmation pour la performance de la sécurité intérieure, les agents de Pôle emploi peuvent être assermentés ; cette opération, en cours d'achèvement, leur permettra de diligenter des contrôles plus poussés. Enfin, la possibilité de refuser ou de demander le remboursement des aides publiques octroyées, en cas de travail illégal, devrait être utilisée.

En termes plus positifs, je dirais qu'il faut désormais promouvoir une culture de la déclaration, comme cela a été le cas dans le domaine musical, grâce au travail mené par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM). Pour ce faire, il convient d'informer sur la capacité de contrôle désormais très importante des organismes de protection sociale et de Pôle emploi qui est chargé non seulement d'indemniser les chômeurs, mais aussi de recouvrer les contributions d'assurance chômage dans le secteur du spectacle. Les intermittents du spectacle sont aujourd'hui la population salariée la plus connue et le sera encore plus à l'avenir grâce aux croisements de fichiers. Je pense qu'il faut faire passer ce message, autant auprès des salariés que des employeurs, notamment occasionnels. Il faut expliquer, y compris aux salariés, que la sous-déclaration conduit à les priver, *in fine*, de leurs droits. Un changement de culture est nécessaire.

Il convient aussi de mieux définir la pratique amateur qui constitue parfois une concurrence déloyale et pèse à la baisse sur les rémunérations offertes aux professionnels.

J'en viens maintenant à la question de l'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Cette question sensible a bien évidemment été abondamment évoquée lors des travaux de la mission. Je ne pense pas pertinent d'émettre, sur ce sujet, des propositions qui se voudraient définitives. Nous devons être respectueux des partenaires sociaux. Nous pouvons fixer des orientations, identifier des sujets de négociation, mais pas contraindre les discussions.

La mission d'information a établi le constat suivant : l'existence d'un régime spécifique, constitué par les annexes VIII et X de la convention

d'assurance chômage, est justifiée par la particularité des conditions d'emploi des intermittents du spectacle qui sont, plus que les autres salariés, soumis à un rythme de travail discontinu. Certes, le déficit de ce régime est préoccupant, mais il faut se garder de toute analyse caricaturale : un régime qui couvre uniquement des contrats de courte durée est, par nature, déficitaire. En outre, les simulations de l'Unédic nous permettent d'établir que le « vrai » coût du régime, imputable à la spécificité de ses règles, est de 320 millions d'euros et non de 1 milliard d'euros. Ce montant est très nettement en-deçà des ordres de grandeur qui sont régulièrement brandis par les détracteurs du système.

La Cour des comptes nous a alertés, régulièrement, sur le montant du déficit des annexes VIII et X, qu'elle chiffre à 1 milliard d'euros. Ce n'est pas faux sur un plan strictement comptable, mais, et c'est une divergence de vues, nous considérons que l'approche du régime ne peut s'y résumer. Le régime d'assurance chômage repose sur la solidarité interprofessionnelle et le régime de l'intermittence du spectacle ne relève pas d'une caisse spécifique. Comme l'a souligné devant la mission d'information M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social, on ne peut restreindre l'analyse d'un régime d'assurance aux seules personnes qu'il indemnise : par définition, dans un tel cas de figure, il est déficitaire. Le rôle de l'assurance chômage est d'établir une solidarité entre ceux qui ont un emploi stable et ceux qui en sont dépourvus et qui ont acquis des droits à indemnisation. Si l'on appliquait aux intermittents du spectacle les règles du régime général d'assurance chômage, il en résulterait une baisse des dépenses de 420 millions d'euros, mais aussi une diminution du montant des contributions encaissées de l'ordre de 100 millions d'euros – je rappelle que le taux des contributions d'assurance chômage est de 10,8 % dans le secteur du spectacle contre 6,4 % dans le régime général. Au total, le surcoût des règles spécifiques du régime de l'intermittence du spectacle peut être estimé à 320 millions d'euros. C'est à partir de ce montant qu'il convient de raisonner, et non à partir du « cliché » de 1 milliard d'euros qui circule partout.

Pour autant, compte tenu de la situation économique et sociale actuelle, ce coût paraît difficilement soutenable dans la durée. Nous devons donc réfléchir aux moyens de le contenir, dans un esprit de justice et de responsabilité, pour garantir la pérennité d'un régime adapté aux spécificités du spectacle. Il faut donc tenter de contenir la dérive des comptes, mais dans un esprit d'équité : en s'attachant protéger les plus précaires et en faisant davantage participer les mieux intégrés.

J'ai souhaité distinguer les propositions qui font l'objet d'un consensus des partenaires sociaux de la branche de celles qui nécessitent sans doute des négociations plus approfondies, y compris au niveau interprofessionnel. Le paritarisme du secteur est en effet particulier, en raison de la convergence d'intérêts qui peut survenir entre employeurs et salariés. Ceux-ci peuvent faire des propositions communes, mais elles ne suffisent pas.

La mission émet deux recommandations qui semblent recueillir le consensus. La première consiste à doubler le plafond de l'assiette des cotisations d'assurance chômage, aujourd'hui fixé à quatre fois le plafond de la sécurité sociale, pour le porter à un peu plus de 24 000 euros par mois. La recette supplémentaire attendue serait, selon l'Unédic, de 7 millions d'euros en année pleine. Certains proposent un déplafonnement complet de l'assiette mais je n'y suis pas favorable car je crains des pratiques de contournement.

La seconde recommandation consiste à plafonner le cumul mensuel des revenus d'activité et des allocations de chômage. On compte environ 250 000 salariés ayant conclu, au moins une fois dans l'année, un CDDU dans le secteur du spectacle. Parmi eux, environ 110 000 sont indemnisés au titre du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle une fois dans l'année. La vraie particularité du régime réside dans les 70 000 personnes qui perçoivent régulièrement une allocation de chômage et la cumulent avec des revenus d'activité. Ce cumul n'est pas plafonné. Un accord semble se dégager pour instituer désormais un plafond ; se pose alors la question de son montant. Nous proposons de le fixer au montant maximal pouvant être aujourd'hui atteint pour les allocations d'assurance chômage, soit 4 188 euros mensuels en 2013. L'Unédic estime que la moindre dépense serait de 33 millions d'euros. Il s'agirait d'un changement important dans le régime, mais les partenaires sociaux du secteur semblent prêts à l'assumer car tout le monde voit bien qu'il instituerait une forme d'équité et de justice.

J'indique que nous avons découvert que le cumul d'un revenu d'activité et d'allocations de chômage existe également dans le régime général, où 45 % des allocataires sont en activité réduite. Ce phénomène est donc loin d'être marginal. Le marché du travail semble, de ce point de vue, être caractérisé par une généralisation de l'intermittence.

Au-delà, la mission a souhaité faire état d'autres pistes d'évolution dont l'impact semble plus difficile à mesurer.

La première est celle du rétablissement de la « date anniversaire », qui consisterait à fixer à un an la période de référence au cours de laquelle sont appréciés les droits ainsi que la durée d'indemnisation. Il s'agirait donc de revenir au système antérieur à la réforme de 2003. Cette mesure est séduisante par sa simplicité, mais semble difficilement compatible avec la logique des droits rechargeables qui tend à s'imposer dans le régime général avec la transposition de l'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2013. Si une telle mesure était proposée, il me semble qu'elle devrait sans doute s'accompagner d'un relèvement du nombre d'heures travaillées nécessaire pour ouvrir un droit à indemnisation – par exemple, à 535 heures, soit quatre mois, dans une logique d'harmonisation avec le régime général. On pourrait, dans le même temps, réévaluer le nombre d'heures d'enseignement pouvant être assimilées à des heures travaillées dans le spectacle. Cette piste d'évolution répond à une attente du secteur, c'est pourquoi j'ai tenu à l'évoquer, mais elle me semble assez délicate à mettre en œuvre. C'est

pourquoi je n'ai pas souhaité l'ériger au rang de recommandation mais simplement la soumettre aux partenaires sociaux.

La deuxième piste est celle de la modulation du taux de contribution à l'assurance chômage des employeurs, en fonction de l'intensité du recours au CDDU, afin de développer des comportements plus vertueux. L'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2013 de sécurisation de l'emploi prévoit une sur-cotisation pour les contrats les plus courts. Les contrats des intermittents seraient concernés par cette sur-cotisation de 0,5 point qui représenterait 11 millions d'euros de recettes supplémentaires pour l'assurance chômage. J'indique d'ailleurs qu'un point de cotisation représentant 22 millions d'euros, la résorption complète du surcoût de 320 millions d'euros – je ne parle même pas du milliard d'euros ! – supposerait d'établir le taux des contributions à l'assurance chômage à un niveau extrêmement élevé.

Enfin, je pense qu'un débat pourrait être ouvert sur une éventuelle suppression de la déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnels qui concerne certains artistes. On pourrait en espérer 13 millions d'euros de recettes supplémentaires et une telle mesure permettrait d'améliorer les droits sociaux des salariés, notamment en matière de retraites, ce qui est d'autant plus nécessaire que la population des intermittents vieillit.

Pour résumer, s'agissant de l'assurance chômage, trois principes m'ont guidé : contenir le déficit, protéger les plus fragiles et faire davantage contribuer les mieux insérés. Je pense que cette approche est équilibrée et responsable. J'espère que l'accord trouvé au sein de la mission sera partagé par les deux commissions. En tout état de cause, il faudra que les réformes soient progressives ; le précédent de 2003 ne doit pas se reproduire.

Le dernier axe des recommandations de la mission concerne la poursuite du chantier social. Ces propositions sont nombreuses, je vais les résumer.

Il s'agit tout d'abord d'améliorer et de simplifier la protection sociale des professions artistiques : pour les artistes auteurs, la mission recommande la création d'une branche accidents du travail-maladies professionnelles, le rapprochement des deux organismes de sécurité sociale compétents – l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) et La Maison des artistes, pour la seule gestion de la sécurité sociale –, ainsi que la sécurisation des retraites complémentaires. Pour les salariés, il faut prendre acte des dysfonctionnements de la gestion des congés payés par la Caisse des congés spectacles, sur lesquels la Cour des comptes a alerté à de nombreuses reprises. Le principe d'une mutualisation doit être préservé, mais la délégation de gestion à Audiens ne doit plus être retardée. L'amélioration des droits des salariés appelle une généralisation de la culture de la déclaration : la mission d'information recommande donc d'accroître la visibilité du guichet unique du spectacle occasionnel (GUSO) et d'explorer toutes les voies de simplification des démarches des employeurs

relevant de ce guichet, dont les coûts de gestion doivent également pouvoir être réduits.

J'ai par ailleurs consacré des développements spécifiques aux « matermittentes », dont les témoignages ont été saisissants. Je rappelle qu'il s'agit de femmes intermittentes du spectacle qui éprouvent de grandes difficultés à voir leurs congés de maternité indemnisés par les caisses primaires d'assurance maladie, ce qui a ensuite pour conséquence de réduire leurs droits à indemnisation du chômage. J'espère que ce rapport sera un signal fort pour le Gouvernement et les partenaires sociaux. Le ministère des affaires sociales doit réaffirmer, si besoin par circulaire, le droit des « matermittentes » à un congé de maternité indemnisé. Les partenaires sociaux doivent, lors de la négociation sur l'assurance chômage, établir des règles qui garantissent l'indemnisation des matermittentes privées d'emploi. Il nous faut peser de tout notre poids pour mettre un terme à l'injustice dont ces femmes sont victimes.

Le rapport aborde la question de la structuration professionnelle du secteur artistique : il est important de parvenir à une couverture conventionnelle dans les arts visuels, qui sont pour l'instant les « parents pauvres » des métiers artistiques, et d'assurer une représentation satisfaisante des artistes auteurs dans les instances de dialogue avec les pouvoirs publics.

En ce qui concerne la construction des parcours professionnels, il convient d'accroître le recours aux dispositifs de formation et d'améliorer les dispositifs de gestion prévisionnelle des emplois.

Il faut aussi mieux accompagner les reconversions professionnelles. L'État doit s'impliquer, comme il a su le faire en 2004, à travers le Fonds de professionnalisation et de solidarité. Je pense que des marges de manœuvre existent : ce fonds a été doté jusqu'à hauteur de 109 millions d'euros, il ne l'est plus qu'à hauteur de 7 millions d'euros.

Enfin, j'ai souhaité conclure le rapport en montrant que l'intermittence du spectacle n'était pas un horizon indépassable. J'ai notamment évoqué diverses expériences innovantes qui nous ont été présentées, comme des coopératives d'activité et d'emploi. J'ai également cité les liens qui peuvent se nouer entre des compagnies des arts de la rue et l'économie sociale et solidaire. Des expériences sont menées pour mettre en œuvre de nouveaux modes d'organisation du travail et de nouveaux modèles économiques. Elles semblent particulièrement intéressantes. De telles démarches gagneraient à être encouragées mais aussi sécurisées car certaines d'entre elles sont parfois à la limite du portage salarial. Le législateur aura certainement à préciser certains points.

En conclusion, le rapport de la mission se veut un manuel pour mieux comprendre les enjeux des conditions d'emploi dans les métiers artistiques. J'ai aussi souhaité tordre le cou à certaines idées reçues et dépasser certains clichés pour, je l'espère, établir un diagnostic partagé. C'est sur ce fondement que j'ai

essayé de dégager des pistes afin de conforter, sécuriser et développer l'emploi artistique. J'espère qu'elles recueilleront votre assentiment, comme elles ont su recueillir, à l'unanimité, celui des membres de la mission. Je vous remercie.

Mme Catherine Lemorton, présidente de la commission des affaires sociales. Je tiens à remercier, encore une fois, le président Patrick Bloche d'avoir pris l'initiative de la création de cette mission d'information commune. On voit bien l'importance des enjeux de l'intermittence du spectacle, alors que nous venons d'examiner le projet de loi relatif à la sécurisation de l'emploi. Compte tenu de la contribution de ce secteur au développement et au rayonnement de la France, ce point d'étape était tout à fait indispensable.

Nous en venons aux interventions des orateurs des groupes.

M. Marcel Rogemont. Je tiens tout d'abord à remercier le président de la mission et le rapporteur pour leur compétence et leur courtoisie. Ce rapport se révèle fort utile pour trois raisons.

En premier lieu, il permet de resituer l'emploi culturel dans l'économie. Le secteur culturel est à la fois fort, divers et précaire. Fort, car il est souvent décrit comme paré de paillettes et peuplé de vedettes qui s'expatrient en Mordovie, alors que la culture n'est pas seulement un supplément d'âme, mais constitue aussi un secteur économique puissant, pourvoyeur de 500 000 emplois, soit un chiffre équivalent à celui du secteur automobile mais avec des perspectives plus favorables.

Ce secteur est divers, car, sur l'ensemble des contrats à durée déterminée d'usage conclus en 2009, 700 000 l'étaient dans le spectacle vivant et le double, soit 1,5 million, l'étaient dans le secteur audiovisuel, ce qui montre que l'intermittence du spectacle ne concerne pas que les artistes. C'est également un secteur précaire car chaque œuvre étant singulière, nous avons affaire à une industrie de prototypes.

Il me semble que, lorsque la mission d'information a débuté ses travaux, existait une crainte importante : celle que l'on tente de séparer les techniciens des artistes. À juste titre, Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, a rappelé, lors de son audition par la mission d'information, comme le fait le rapport, que ces métiers sont, en fait, intimement liés.

En deuxième lieu, ce rapport rétablit des vérités souvent édulcorées. La Cour des comptes a chiffré le coût des annexes VIII et X de la convention d''assurance chômage à 1 milliard d'euros. Cette analyse est juste, nous ne la contestons pas. Mais, si les intermittents du spectacle relevaient de l'annexe IV de cette même convention, la moindre dépense serait de 320 millions d'euros : tel est donc le coût imputable aux règles spécifiques des annexes VIII et X. Par ailleurs, comment peut-on affirmer que les intermittents profitent du système lorsque le salaire annuel médian est de 2 700 euros pour un artiste et 8 728 euros pour un technicien ?

Enfin, ce rapport responsabilise le secteur du spectacle. Une des particularités de ce secteur est de définir l'emploi par un concept de non-emploi, « l'intermittence ». Nous souscrivons aux propositions qui sont avancées pour lutter contre la permittence : obliger les employeurs à proposer un contrat à durée indéterminée à partir de 600 heures travaillées sur une année et requalifier le contrat à durée déterminée d'usage en contrat à durée indéterminée à partir de 900 heures travaillées annuellement auprès d'un même employeur de façon récurrente. Par ailleurs, alors que 45 % des allocataires du régime général cumulent la perception d'un revenu d'activité et d'allocations de chômage, ils sont 65 % à être dans cette situation dans le régime de l'intermittence du chômage. L'institution d'un plafonnement est donc, à cet égard, une bonne chose. Il en est de même de la sollicitation des plus hauts salaires pour financer le régime.

En conclusion, le travail mené par la mission sera fort utile pour la représentation nationale mais aussi pour les partenaires sociaux lors de leurs négociations à venir. C'est pourquoi le groupe SRC sera favorable à l'autorisation de publication du rapport.

Mme Valérie Duby-Muller. Je tiens à saluer, moi aussi, au nom du groupe UMP, ce travail remarquable. Les auditions exhaustives menées par la mission ont permis de montrer combien les métiers artistiques couvraient un spectre large et diversifié. Le dernier travail, conduit par Christian Kert, sur cette question remontait à 2004 et nécessitait donc d'être actualisé.

Ce secteur joue un rôle essentiel de vecteur d'éducation et d'émancipation, mais a aussi un poids économique important car, comme le rappelait le rapporteur, les emplois ne sont pas délocalisables.

Cette mission a permis à la représentation nationale d'aborder les problématiques concernant l'ensemble des métiers artistiques, en étudiant de nombreux sujets, parfois très techniques et transversaux.

Le rapport traite ainsi de l'épineuse question du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle, dérogatoire au droit commun, et qui fera bientôt l'objet de négociations entre les partenaires sociaux. Cette question récurrente fait l'objet de débats passionnés entre ceux qui s'alarment de la générosité d'un système déficitaire de près de 1 milliard d'euros alors qu'il ne bénéficie qu'à 3 % des allocataires de l'assurance chômage et ceux qui jugent illégitime d'individualiser le déficit d'un régime relevant de la solidarité interprofessionnelle et de lui imputer la situation financière de l'Unédic.

Le rapport dépassionne le débat. D'une part, le coût réel du régime serait de 320 millions d'euros et non de 1 milliard d'euros, montant largement diffusé par les détracteurs du dispositif. D'autre part, les recommandations n°s 13 et 14 qui font l'objet d'un consensus semblent garantir la pérennité du régime, grâce à l'augmentation des contributions des intermittents les mieux intégrés et la maîtrise des dépenses.

Cela étant, les travaux de la mission ne peuvent être réduits à la question de l'intermittence du spectacle. Je souhaiterais revenir sur deux points.

En premier lieu, le rapport, comme celui de Christian Kert en 2004, s'alarme de la situation de l'audiovisuel public qui utilise le système de la « permittence », que l'on définit comme l'emploi d'un salarié, auprès d'un même employeur, durant au moins 900 heures. À cet égard, la situation des 7 000 personnes physiques en contrat à durée déterminée d'usage, dont la durée moyenne est de 3,8 jours chez France Télévisions, laisse perplexe. Il en est de même des témoignages recueillis par la mission d'information : son rapport n'hésite pas à citer le cas d'un machiniste intermittent chez France Télévisions qui aurait enchaîné 700 CDDU en huit ans. Dans un tel cas de figure, peut-on encore parler d'intermittence ? Je ne le crois pas, et la direction de France Télévisions semble elle aussi en convenir.

Cette entreprise doit faire un effort et transformer ses emplois de permittents en contrats à durée indéterminée. On peut estimer que 350 personnes devraient bénéficier d'une telle mesure, mais cela paraît hors de proportion avec les moyens financiers du groupe, d'autant que le Gouvernement ne cesse de réduire les crédits prévus dans le cadre de son contrat d'objectifs et de moyens. Le contexte budgétaire ne semble donc pas favorable à une « permanentisation » des salariés intermittents, mais espérons que le travail de la mission permettra de mettre en relief leur situation, voire de les protéger de plans sociaux, ou encore d'insister, comme le rapport, « *sur la nécessité de réfléchir à la trajectoire financière du groupe et ses modalités de financement* ». Les excellentes préconisations du rapport ne risquent-elles pas d'être sacrifiées sur l'autel du réalisme économique ?

Ma deuxième question concerne les « matermittentes », femmes artistes ou techniciennes que leur grossesse place face à une double difficulté, celle de ne pouvoir bénéficier d'un congé de maternité indemnisé par la sécurité sociale, et celle de ne pouvoir rouvrir leurs droits à l'assurance chômage. Leur audition a ému l'ensemble des membres de la mission, tant les situations qu'elles nous ont exposées étaient inconcevables. Le rapport esquisse un certain nombre de solutions, mais renvoie surtout à une circulaire visant à rappeler les règles relatives au maintien des droits à la sécurité sociale afin de sensibiliser les caisses primaires d'assurance maladie. Ayant moi-même été touchée par les témoignages que nous avons entendus, j'ai interpellé le Gouvernement sur sa volonté d'aider réellement les matermittentes, en adressant une question à Mme Marisol Touraine, ministre chargée de la santé. Le témoignage de ces femmes qui préfèrent ne pas déclarer leur grossesse, au risque de se mettre dans l'illégalité, de peur de ne pas être indemnisées, quitte à mettre leur santé, ainsi que celle de leur enfant, en danger, ne peut laisser indifférent le législateur. Comme indiqué dans le rapport, la situation des matermittentes « *appelle une action résolue des pouvoirs publics* ».

Telles sont les questions que je souhaitais vous soumettre. Pour le reste, le groupe UMP est favorable à la publication de ce rapport de qualité, dont il espère

que de nombreuses recommandations seront suivies d'effets pour améliorer les conditions d'emploi dans les métiers artistiques et conforter l'exception culturelle.

Mme Isabelle Attard. J'espère moi aussi que cet excellent travail, très complet, sera suivi d'effets. Le rapport d'information émet de nombreuses recommandations pour améliorer les conditions d'emploi dans les métiers artistiques.

Les écologistes sont tout à fait favorables au principe d'un maintien du régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. Il constitue un élément essentiel de l'économie du spectacle. Toutefois, son déficit structurel met en péril sa pérennité. Les partenaires sociaux qui gèrent l'Unédic sont de plus en plus réticents à absorber les charges qui en résultent et qui sont dérogatoires du droit commun.

Un surcroît d'activité crée un surcroît de chômage : plus l'activité est importante, plus elle est partagée, plus il y a de chômage, et plus le régime de l'intermittence du spectacle est déficitaire. En fait, ce régime est une subvention déguisée dont le coût est supporté par les seuls employeurs et employés des autres secteurs professionnels, dont certains sont en récession, et non pas par les employeurs du secteur culturel qui est, lui, en croissance.

Ce mode de fonctionnement produit des effets pervers. Créer des spectacles lors du temps chômé est la logique évidente de tous ceux qui sont indemnisés sans déclarer leur travail. La volonté de réduire les coûts de l'intermittence du spectacle conduit à exclure de plus en plus d'artistes, souvent les plus fragiles, et les nouveaux candidats à l'emploi – les jeunes, les plus âgés, les femmes. Dans le même temps, de nombreux employeurs, surtout ceux qui embauchent des intermittents régulièrement et en nombre, profitent d'un système largement perverti : transformation d'emplois intermittents en emplois permittents, les salariés travaillant cinq jours par semaine mais n'étant rémunérés que pour un ou deux, le solde étant pris en charge par l'assurance chômage ; transformation d'emplois permanents en emplois intermittents – ça coûte moins cher –, et optimisation excessive du système d'indemnisation et du salariat.

Au-delà de la réduction du déficit, la réflexion doit être guidée par la recherche de solutions complémentaires pour réduire la précarité, prendre en compte la pluriactivité et parvenir à l'équité des rémunérations. On ne peut avancer dans la recherche de nouveaux équilibres en s'arc-boutant sur les fameuses 507 heures requises sur la période de référence, car alors on laisse le marché décider de qui est artiste ou non. On ne parviendra à résoudre les problèmes que dans un cadre beaucoup plus large que celui de Pôle emploi.

Trois catégories d'acteurs ont un rôle à jouer. Les premiers sont les partenaires sociaux des branches professionnelles concernées (spectacle vivant et audiovisuel), auxquels il devrait revenir de définir les critères professionnels d'entrée et de maintien dans ce régime dérogatoire. Je pense ensuite aux

employeurs qui ne doivent recourir aux contrats à durée déterminée d'usage que pour l'embauche d'artistes et de techniciens dont l'activité, réellement discontinue, s'exerce dans le cadre de projets sur et pour le plateau. Je pense enfin aux collectivités publiques, et plus particulièrement à l'État, à qui il appartient de vérifier le respect des droits sociaux.

Les artistes-interprètes sont considérés comme des intermittents du spectacle lorsqu'ils sont sur scène, mais pas lorsqu'ils sont sollicités pour animer des débats, des ateliers ou des « *master classes* ». Nous souhaitons que ces activités soient reconnues comme participant pleinement au métier d'artiste et soient donc prises en compte comme des heures travaillées dans le spectacle au titre de l'assurance chômage. Relevant d'une démarche artistique, elles doivent être déclarées comme telles. Les qualifier d'activités d'enseignement pour les exclure des activités de création est totalement incohérent.

Face à ces nombreux problèmes, notre groupe propose des recommandations complémentaires à celles émises par le rapport qui, je le rappelle, va tout à fait dans le bon sens, en répartissant le coût du régime, en incitant à l'emploi permanent générateur de recettes, en augmentant les contributions d'assurance chômage au moyen d'un mécanisme de bonus-malus et en accordant une subvention uniquement aux structures qui justifient, en toute transparence, de la nécessité de l'emploi intermittent.

Les collectivités territoriales et l'État doivent assurer et vérifier le paiement intégral des salaires pour les spectacles qu'ils programment. Nous proposons d'autres moyens pour diminuer le coût de l'intermittence du spectacle : une augmentation des recettes qui peuvent financer le régime, comme par exemple une taxe sur les entrées des spectacles, une taxe supplémentaire sur les droits versés par les diffuseurs (fournisseurs d'accès à internet, opérateurs de téléphonie, services de télévision), ou encore le développement de l'économie sociale et solidaire.

Enfin, nous sommes tout à fait favorables à la suppression de la déduction forfaitaire spécifique pour frais professionnel. Ce mécanisme ne profite, en réalité, qu'aux employeurs et aux salariés dont les revenus sont extrêmement importants.

En conclusion, nous félicitons le rapporteur pour le travail accompli. Nous serons à vos côtés pour aboutir à l'amélioration du système.

M. Thierry Braillard. Depuis 1999, le nombre d'intermittents, artistes et techniciens, ne cesse d'augmenter, avec l'ouverture du régime de l'intermittence du spectacle à certaines professions. Les rapports successifs de la Cour des comptes ont suscité un climat de défiance. On nous rappelle régulièrement le déficit annuel du régime, avec le fameux montant de 1 milliard d'euros qui représente un tiers du déficit de l'assurance chômage. On nous alerte sur la responsabilité qu'auraient les intermittents dans le déséquilibre des comptes de l'Unédic. On met régulièrement en exergue la « permittence », en soulignant que

le système repose sur une base déclarative. C'est pourquoi ce rapport arrive au bon moment. À son tour, le groupe RRDP souhaite féliciter le président et le rapporteur de la mission d'information pour leur excellent travail.

Parmi les objectifs que nous partageons, je pense à la nécessité de passer d'un climat de défiance à un climat de confiance à l'égard des intermittents du spectacle qui ont une incontestable utilité culturelle et sociale, et présentent une véritable spécificité. Comme l'établit le rapport, il importe de sécuriser leurs emplois, de garantir leur accès aux droits sociaux et d'encourager leur formation professionnelle. Seuls 15 % de ces salariés y ont recours, ce qui est un taux très faible. Les intermittents sont absents des dispositifs de la validation des acquis de l'expérience et de l'alternance. Il conviendrait de les inciter à mieux utiliser ces possibilités.

Les intermittents du spectacle participent à l'exception culturelle qui fait l'honneur de la France. Notre groupe suggère la création d'une section qui y serait dédiée au sein de la direction générale du travail afin de renforcer l'efficacité du contrôle de l'État pour mettre un terme à certains excès.

Enfin, nous estimons que les employeurs devraient embaucher sous contrat à durée indéterminée plutôt que de recourir au contrat à durée déterminée d'usage. De ce point de vue, le projet de loi relatif à la sécurisation de l'emploi arrive à point nommé.

En conclusion, le groupe RRDP soutient les préconisations de la mission et autorise la publication de ce rapport.

Mme Catherine Lemorton, présidente de la commission des affaires sociales. Nous en venons aux interventions des autres commissaires.

M. Élie Aboud. Nous partageons le consensus sur les conclusions de ce rapport. Je tiens néanmoins à souligner que le budget de l'action culturelle avait augmenté de 22 % au cours de la précédente législature alors qu'il a diminué de 4 % depuis le changement de majorité. Je crois être dans mon rôle en le soulignant.

Cela étant dit, il est incontestable que l'action culturelle est non seulement un vecteur de dialogue entre les êtres humains, mais aussi un facteur de rayonnement des territoires sur le plan économique.

Plus particulièrement, je m'interroge sur la responsabilité des vedettes qui donnent des leçons au législateur, refusent la taxe à 75 % et, dans le même temps, font travailler autour d'elles des employés dans une insécurité juridique totale. J'aimerais avoir l'avis du rapporteur sur ce point.

Ma deuxième question, s'agissant des salariés, porte sur le recours abusif aux contrats de cession de spectacle. Des producteurs proposent en effet des spectacles à des collectivités en mettant à disposition tous les outils nécessaires. Il

est demandé aux compagnies qu'ils emploient de se constituer en entreprises de spectacles. Je souhaiterais, là aussi, connaître l'opinion du rapporteur sur ce sujet.

Mme Julie Sommaruga. Je tiens à remercier le président et le rapporteur pour le travail effectué qui permet de rétablir certaines vérités. Il est en effet urgent de lutter contre la « permittence » et la précarité dans l'audiovisuel. J'approuve en particulier le fait de rendre obligatoire, pour l'employeur, la proposition d'un contrat à durée indéterminée lorsqu'un salarié a travaillé sous contrat à durée déterminée d'usage 600 heures sur l'année. L'objectif doit être l'emploi permanent.

C'est également à juste titre que vous suggérez d'intégrer dans le futur projet de loi d'orientation relatif à la création artistique un volet sur la pratique amateur. Il reste à voir si cela permettra de répondre à toutes les situations et notamment à la non-déclaration de certains revenus perçus dans le cadre de cette pratique.

Par ailleurs, vous faites des propositions pour combler le vide juridique concernant les « matermittentes ». Elles subissent une véritable injustice. Toutefois, ne faut-il pas aller plus loin et adapter les réglementations pour prendre en compte la spécificité des emplois discontinus ? Cela ne concerne pas que les intermittentes. De nombreuses femmes se retrouvent sans revenus en congé de maternité car elles n'ont pas travaillé le nombre d'heures requis par la caisse primaire d'assurance maladie. Ne pourrait-on pas imaginer une protection financière minimale en leur faveur ?

Plus généralement, il me semblerait judicieux de poursuivre la réflexion sur les métiers artistiques et culturels, par exemple en créant un groupe d'études sur les arts du spectacle vivant.

Mme Isabelle Le Callennec. Je salue ce travail très fouillé et, au surplus, actuel si l'on songe aux récents travaux législatifs sur la sécurisation de l'emploi. Le statut particulier des intermittents du spectacle y a été évoqué à plusieurs reprises. Les droits rechargeables, le conseil en évolution professionnelle et le compte personnel de formation ont aussi été abordés. Sur ces différents sujets, vous faites des propositions intéressantes.

Je reviens au premier objectif qui est d'augmenter la durée d'emploi dans le secteur du spectacle vivant. Le budget de la culture est en baisse, de même que les dotations aux collectivités territoriales. L'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2013 prévoit une sur-cotisation sur les contrats à durée déterminée, y compris d'usage. Ces éléments ne sont pas de nature à rassurer le milieu culturel. De ce point de vue, je souhaiterais savoir si l'impact des mesures que vous proposez, certes intéressantes, a été évalué, compte tenu du contexte défavorable que nous connaissons. Vous avez auditionné une cinquantaine de personnalités ou d'instances. Qu'a pensé l'Unédic de vos propositions, eu égard à la fois à la

spécificité des métiers culturels et artistiques et au souci d'équilibre du régime d'assurance chômage que nous avons tous à cœur de ne pas pénaliser ?

Mme Martine Martinel. Je veux saluer, à mon tour, le climat de courtoisie qui a prévalu lors des travaux de cette mission d'information. Mon intervention porte sur la fragilisation du budget de France Télévisions au cours de la dernière mandature, en raison de la suppression de la diffusion de la publicité en soirée. L'audiovisuel, en particulier public, est frappé par la « permittence » et la précarité. Comment les réduire ? Je rappelle qu'elles ont également été relevées par le rapport annuel du contrôle général économique et financier de l'entreprise qui pointe l'absence de maîtrise des effectifs et de la masse salariale.

Mme Annie Genevard. En page 21 du rapport, vous soulignez le poids économique des métiers culturels. La formulation retenue m'a laissée interrogative. Vous indiquez en effet que ce poids est généralement sous-estimé, tout en donnant néanmoins les chiffres de 2 % du produit intérieur brut et de 40 milliards d'euros. Vous nous dites aussi que ce poids a presque doublé depuis les années 1960. À la page suivante, vous n'en évoquez pas moins la création d'une mission d'évaluation de l'impact économique réel qui permettra d'objectiver les constats. Cette question de formulation est importante. Très souvent, dans nos territoires, quand nous voulons justifier la dépense culturelle, nous parlons de ses incidences sur l'économie globale. Il me paraît donc indispensable de trancher sur le point de savoir si ce poids économique est aujourd'hui mesuré avec précision ou bien si, au contraire, une telle évaluation reste encore à réaliser.

Par ailleurs, les collectivités territoriales sont les premiers financeurs de l'action culturelle. Des baisses de dotations sont annoncées à hauteur de 4,5 milliards d'euros. D'ores et déjà, dans nos territoires, des inquiétudes remontent sur le financement de l'action culturelle. Le conseil général de Savoie, alerté par les filières professionnelles de l'enseignement de la musique, a ainsi écrit au ministère de la culture pour demander qu'une inspection soit diligentée sur cette question.

Mme Chaynesse Khirouni. Ce rapport contient plusieurs rappels importants. Il réaffirme que la culture est un secteur créateur de richesses et d'emplois et qu'elle participe à la dynamique de nos territoires. Il souligne aussi à bon escient que le cadre d'exercice est fragile. Ce faisant, ce rapport contribue à casser l'image souvent véhiculée de l'intermittent profiteur du système. Il restaure aussi la vérité des chiffres. Il n'y a pas en effet 1 milliard d'euros de déficit, comme on le dit parfois, mais, comme votre rapport l'explique, un surcoût de 320 millions d'euros.

À mes yeux, la prise en charge de la maternité des intermittentes du spectacle constitue une question prioritaire. Comment œuvrer pour que le Gouvernement et les partenaires sociaux s'engagent à définir un cadre de prise en

charge et trouvent des solutions satisfaisantes ? Un problème analogue se pose d'ailleurs pour les femmes créatrices d'entreprise.

Mme Bérengère Poletti. Je tiens, moi aussi, à féliciter le président et le rapporteur qui se sont attaqués au problème difficile de l'intermittence du spectacle. Cela a été, en effet, un « tremblement de terre » quand nous avons fait de même en 2004.

La Cour des comptes souligne un déficit hors de proportion, de l'ordre de 1 milliard d'euros. Nos politiques culturelles sont manifestement prises en charge par un système d'indemnisation du chômage détourné de son objectif premier. Je songe aussi au recours abusif aux contrats de cession ou aux problématiques de la « permittence ». N'aurait-on pas intérêt à une meilleure lisibilité de nos politiques culturelles qui nous permettrait de mieux les évaluer ? Le milliard d'euros précité bénéficie à 3 % des allocataires de l'assurance chômage. Vous nous faites des propositions avec, à la clé, des dépenses supplémentaires, par exemple en direction des « matermittentes », dont je reconnais que le problème est réel mais note qu'il est partagé par d'autres femmes, ou en matière de retraite complémentaire. Comment peut-on dire, comme le ministre Michel Sapin lors de son audition, qu'il convient de conserver cette spécificité française ? C'est un système coûteux et imparfait. Vous nous faites un certain nombre de propositions ; j'attends davantage de précisions en matière d'évaluation et d'économies à réaliser. Un exercice de « *benchmarking* » et de comparaison internationale aurait également été intéressant pour voir comment d'autres pays prennent en charge leurs politiques culturelles.

Mme Fanélie Carrey-Conte. Je me joins aux nombreuses félicitations apportées au président et au rapporteur. Le rapport réaffirme à juste titre la légitimité du régime propre d'assurance chômage des intermittents du spectacle, compte tenu de la spécificité de ce secteur. Il dissipe bon nombre d'idées reçues. À ce sujet, il est difficile de mesurer l'impact du secteur du spectacle sur les comptes de l'Unédic en limitant l'analyse aux seules annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Ce serait oublier qu'il y a des salariés permanents qui cotisent au titre du régime général, tout comme il y a, aussi, des intermittents qui cotisent au titre des annexes VIII et X sans bénéficier de prestations.

S'agissant des améliorations susceptibles d'être apportées à ce régime, je suis très attachée à la possibilité d'une augmentation des heures d'enseignement artistique pouvant être assimilées à des heures travaillées dans le secteur du spectacle. J'aimerais donc savoir comment a été élaborée votre suggestion de porter de 55 à 80 heures le nombre d'heures d'enseignement pouvant être prises en compte au titre des annexes VIII et X.

Enfin, je tiens à souligner à quel point le secteur culturel est un terreau d'innovation pour les modèles d'organisation, notamment dans l'économie sociale et solidaire. Je songe en particulier aux coopératives d'activité et d'emploi.

M. Jean-Pierre Door. Il me revient d'aborder un volet moins sympathique qui a trait à la lutte contre les fraudes. Vous distinguez, à juste titre, les pratiques abusives des comportements frauduleux, mais vous semblez, monsieur le rapporteur, un peu hésitant à propos du contrôle. Vous nous dites qu'il faut écarter l'idée reçue selon laquelle le contrôle dans le secteur du spectacle serait insuffisant. Vous allez jusqu'à affirmer que ce secteur serait considéré comme prioritaire en matière de lutte contre le travail illégal. Toutefois, plus loin, en page 188 du rapport, vous énumérez une batterie de cinq ou six mesures destinées à intensifier la lutte contre la fraude. J'aimerais savoir si, oui ou non, on est parvenu à mettre de l'ordre dans la forêt des possibilités de fraude existant dans le monde du spectacle.

Par ailleurs, je ne comprends pas bien pourquoi vous vous opposez au recours à l'auto-entreprenariat dans le monde du spectacle.

Mme Véronique Louwagie. Je voudrais aborder la question de la non-application des stipulations des conventions collectives. En page 178 du rapport, vous appelez à davantage de volontarisme dans l'application de ces conventions, dans l'objectif de rémunérer équitablement les professionnels. Or l'actualité a jeté une lumière crue sur les pratiques du cinéma français. La négociation collective dans ce secteur a donné lieu à des polémiques. Les producteurs ont fait part de leurs craintes de ne plus avoir les moyens de travailler en France. Lors de l'audition de M. Michel Sapin et de Mme Aurélie Filippetti, ce constat a été confirmé. Ne pensez-vous pas qu'il serait utile que ce dossier soit suivi de façon plus précise par la commission des affaires sociales ou par celle des affaires culturelles et de l'éducation, voire par une mission d'information qui en émanerait ?

M. Patrick Hetzel. Je remercie, à mon tour, le président et le rapporteur de la mission d'information pour le travail extrêmement dense et riche qui nous a été présenté. Je souhaiterais revenir sur ce qui, pour moi, ne constitue qu'une hypothèse de travail : le régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle serait déficitaire par nature. Or, les arguments développés dans les pages qui en traitent ne contredisent en rien le travail de la Cour des comptes, les angles d'analyse étant en réalité complémentaires. On peut parfaitement considérer – et je souscris à ce diagnostic – que le surcoût imputable aux annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage s'élève aujourd'hui à 320 millions d'euros. En revanche, lorsqu'il est affirmé que l'objectif d'équilibre des comptes est peu réaliste, il s'agit d'une hypothèse valable à court terme. Mais si l'on reprend les travaux de la Cour des comptes, il semble que l'objectif soit bien d'éviter que cette situation peu réaliste à court terme le devienne sur le moyen et le long terme. Je suis, dès lors, dubitatif lorsqu'il est dit qu'il faut atteindre le « bon niveau » de déficit : cet objectif vaut peut-être pour l'immédiat, j'espère que ce n'est pas le cas pour le long terme… Est ainsi posée la question de fond de la gestion des finances publiques dans le secteur culturel. Pour conclure, au-delà des vingt-sept recommandations formulées par la mission, ne faudrait-il pas faire figurer une

estimation, pour les cinq ou dix prochaines années, de la réduction de ce déséquilibre ?

M. François de Mazières. À mon tour de m'associer aux compliments. Je pense que cette initiative du président Patrick Bloche était excellente, comme l'est le rapport de MM. Christian Kert et Jean-Patrick Gille. Il est intéressant parce qu'il étudie les professions artistiques dans leur globalité et qu'il est, me semble-t-il, l'un des premiers du genre à aborder également la question des droits d'auteur. Il souligne les apports de l'intermittence du spectacle : apport pour les festivals, essentiels aujourd'hui dans notre pays, mais aussi pour l'image culturelle de la France, la formation et l'intégration sociale. Il souligne aussi que la souplesse est nécessaire à la création : il faut le garder à l'esprit quand on parle d'intermittence.

Mais quel est l'enjeu ? Que les partenaires sociaux continuent à soutenir l'intermittence du spectacle, car on constate que l'État réduit, pour sa part, les aides à la culture. Convaincre les partenaires sociaux suppose que leur soient données des pistes de réflexion. Je suis un peu resté sur ma faim sur ce point. Vous dites fort justement que les professionnels du secteur reconnaissent que le problème tient à l'entrée dans l'intermittence du spectacle : les métiers artistiques attirent énormément. Pour beaucoup, ils sont un véritable « miroir aux alouettes ». Faire carrière est très difficile ; il faut vraiment être un passionné. Or, on entre facilement dans l'intermittence. J'aurais voulu que des propositions soient émises sur cette question, ce qui n'est pas le cas. La réflexion devra donc se poursuivre sur ce sujet.

Mme Dominique Nachury. Comme mes collègues, je salue le travail de la mission d'information, de son président et de son rapporteur et la qualité de ce rapport qui dresse un état des lieux nécessaire sur l'emploi dans les milieux artistiques.

Au risque de ne pas être très originale, je souhaiterais revenir sur l'indemnisation du chômage et le déficit du régime des intermittents, estimé selon les cas à 320 millions d'euros ou 1 milliard d'euros, ce dernier montant ayant été très médiatisé. Dans un contexte d'augmentation des effectifs et de précarité des salariés, la question du montant du déficit se pose – comme celle de son évolution dans un contexte de baisse des budgets –, de même que se pose la question des mesures proposées pour y faire face. Pourrait-on par ailleurs avoir des précisions sur les encouragements à apporter aux expériences innovantes mentionnées dans la proposition n° 27, pour en assurer la sécurité juridique, notamment en matière de pluridisciplinarité et de pluriactivité ?

M. Bernard Perrut. Soutenir l'emploi dans le domaine de la culture et, bien sûr, de la création artistique me paraît essentiel. Je voudrais donc féliciter à la fois le président, le rapporteur et les membres de la mission de s'être attaqués à ce sujet. Toutefois, tous les problèmes soulevés ne trouvent pas de réponses immédiates, puisque derrière se trouve le « nerf de la guerre », c'est-à-dire les

financements qui permettront de les résoudre. Trois priorités m'ont paru essentielles dans ce rapport : tout d'abord, la lutte contre le travail dissimulé dans le secteur du spectacle, ensuite, la nécessité de garantir à chacun l'accès aux droits sociaux et, enfin, l'objectif de pérennité de l'assurance chômage de l'intermittence du spectacle en maîtrisant les dépenses. Ce dernier point devrait nous réunir : comment maitriser les dépenses ?

Vos premières propositions, qui consistent à augmenter la durée d'emploi dans le spectacle vivant et fixer aux structures du spectacle vivant labellisé des objectifs visant à accroître le nombre de représentations ou bien encore à assurer une rémunération équitable des créateurs se trouvent confrontées à un problème : celui des financements. Ceux de l'État n'augmentent pas, au contraire, d'où une situation préoccupante. Il en est de même des moyens des collectivités territoriales qui ont en charge un grand nombre des équipements culturels de notre pays – je pense aux communes, aux communautés de communes ou aux grandes agglomérations. Augmenter la durée d'emploi des personnels en augmentant le nombre de représentations est une dépense supplémentaire que ces collectivités ne peuvent pas forcément assumer. Comment, dès lors, mettre en œuvre les propositions du rapport, dans le respect des contraintes s'imposant aux dépenses publiques et sans effort supplémentaire pour les collectivités et pour l'État ?

M. le rapporteur. Notre ambition était d'aboutir à un diagnostic partagé. Vous n'avez peut-être pas eu le temps d'examiner toutes les données chiffrées figurant dans le rapport, mais il est important de souligner qu'elles rendent du compte de manière complète du secteur. La première image que l'on a de l'intermittence du spectacle est celle de quelque chose d'assez confus ; on ne saurait pas « où l'on va ». En réalité, l'énorme travail consenti sur ce sujet ces dernières années donne une vision assez claire de ce qu'il en est. Je ne l'ai peut-être pas assez souligné dans mon propos liminaire : ce secteur professionnel est certes particulier, mais il s'est structuré comme les autres secteurs. J'ai insisté sur l'aspect conventionnel : pour le spectacle vivant, en effet, les règles sont bien établies et mon étonnement sur ce point a été très positif. Certes, on l'a rappelé, ce n'est pas encore le cas – et c'est peu de le dire – dans le secteur de l'audiovisuel où la situation est complexe et où l'on ne parvient pas à élaborer une convention collective. Les discussions sont en cours, en prenant en compte chaînes publiques, chaînes privées… Le secteur de la production cinématographique est, lui, sur le point d'aboutir à un accord. Un médiateur a été nommé pour avancer dans ce domaine qui ne relève pas de la compétence du législateur mais de celle des partenaires sociaux. Le secteur est donc particulier, mais j'ai la conviction que la situation progresse, l'exemple du spectacle vivant étant, à cet égard, encourageant.

Le secteur est professionnellement constitué, et économiquement important pour notre pays. Je donne cependant raison à Mme Annie Genevard, lorsqu'elle pose franchement la question : en connaît-on l'importance réelle ? Oui et non… On a une vision globale du poids économique que représente le secteur des métiers culturels, mais une mission de l'Inspection générale des finances et de

l'Inspection générale des affaires culturelles est en cours pour mieux l'évaluer et argumenter sur cette question.

S'agissant du milliard d'euros de déficit cité par M. Patrick Hetzel à partir des travaux de la Cour des comptes, je précise que, si nous prenons en compte l'analyse de celle-ci, notre interprétation se place dans une perspective différente. J'ai préféré, en interrogeant l'Unédic, identifier le surcoût imputable aux règles spécifiques des annexes VIII et X de la convention d'assurance chômage. Vous semblez étonné que je m'interroge sur le « bon » niveau de déficit. C'est effectivement la question, que soulève d'ailleurs également la Cour des comptes qui critique et alerte sur le déséquilibre des comptes, mais ne propose pas la suppression du dispositif.

Le secteur du spectacle est un secteur économique à part entière. Certains considèrent le régime de l'intermittence du spectacle comme une forme de subvention individualisée privée. Se pose alors la question du montant que l'on est prêt à mettre dans le dispositif pour stimuler ou maintenir ce secteur important et en expansion. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que le même rapport de la Cour comprend une étude sur les 300 millions d'euros versés aux buralistes en compensation de la baisse anticipée de leur pourvoir d'achat, lié à la baisse prévue de consommation du tabac. Le milliard d'euros versé aux entreprises de presse peut également être évoqué. Je ne dis pas que ces dépenses sont inutiles, mais je remarque que de nombreux secteurs bénéficient d'aides spécifiques. Pour aller au bout de mon raisonnement, permettez-moi de refaire un parallèle avec la construction automobile. Même si ce n'est pas la vision que l'on en a, elle n'en est pas moins aidée de façon similaire : les grands groupes ont largement recouru à l'intérim et aux contrats de professionnalisation, fortement aidés, pour embaucher des salariés sous une forme « permittente ». Les employés concernés travaillent six mois pour l'entreprise, puis la quittent pour les six mois suivants, pour revenir ensuite sur le même poste. Le dispositif est donc le même que pour les intermittents du spectacle mais n'est jamais abordé comme tel parce qu'il concerne un secteur industriel « en majesté », bien que, là aussi, la charge financière repose sur l'Unédic.

Je retiens des propos échangés que nous avons une approche mesurée, parce qu'il n'existe pas de solution simple. Mettre un terme au régime de l'intermittence du spectacle du jour au lendemain mettrait à terre toute l'économie de la création artistique, qui est une spécificité française très efficace. Si l'on maintient ce dispositif, on peut effectivement se demander sur qui doit peser la charge du financement des 320 millions d'euros. Elle est actuellement assumée par les salariés et les employeurs du secteur privé. Pour l'instant, on n'a pas trouvé mieux. Au-delà, on constate une diffusion croissante des œuvres par voie numérique, sans qu'ait été, pour l'heure, défini un modèle économique satisfaisant. Si la mission de Pierre Lescure aboutit sur ce point et que l'on trouve ainsi une manne financière, faudra-t-il la consacrer à l'indemnisation du chômage ou au financement de la création ? Cette dernière solution me semble préférable.

Il convient aussi de rappeler que personne n'a voulu le régime de l'intermittence du spectacle. Il n'est pas issu des revendications de syndicats de salariés ou patronaux, mais est le fruit d'un « bricolage » qui a évolué et continuera d'évoluer. On m'a suggéré un « *benchmarking* », il est inutile : j'ai interrogé nos collègues européens sur cette question ; nous avons inventé, avec le dispositif de financement de l'intermittence, l'outil de l'exception culturelle française.

S'agissant de l'audiovisuel public, la situation est compliquée. L'audition de MM. Jean-Luc Hees et Rémy Pfimlin a montré que ceux-ci avaient clairement conscience des difficultés. Radio France a d'ailleurs réglé en partie la question : elle ne compte plus de techniciens en situation précaire. La situation de France Télévisions, soumise à des contraintes budgétaires et d'organisation de la production, est plus complexe. Les obligations que je suggère, comme celle de proposer aux salariés un contrat à durée indéterminée lorsque la durée de travail atteint 600 heures, ou la requalification du contrat en contrat à durée indéterminée lorsque la durée travaillée pour l'employeur atteint, de manière récurrente, 900 heures, sont des contraintes fortes qui leur sont destinées. Il faut cependant comprendre que la « permanentisation » permettra, aussi, de faire sortir un certain nombre de salariés du régime de l'intermittence du spectacle. Il s'agit d'engager un processus.

La question d'un éventuel rétablissement de la diffusion de la publicité en soirée pour accroître les recettes de France Télévisions nous a semblé relever de la seule commission des affaires culturelles et de l'éducation, nous ne l'avons donc pas abordée…

S'agissant des « matermittentes », il nous semble que le problème réside en une mauvaise interprétation des textes. Une circulaire est peut-être nécessaire pour en rappeler les principes, de même qu'une prise de position de la ministre chargée de la santé, mais cette situation, inadmissible pour nous tous, ne devrait pas nécessiter de mesure législative particulière.

S'agissant de la fraude et de la création d'une section spéciale de l'inspection du travail, M. Jean-Pierre Door l'a rappelé : en tant que secteur fortement employeur de main d'œuvre, le spectacle figure parmi les cinq secteurs prioritaires de lutte contre le travail illégal. Je souhaite aussi insister sur la mission de contrôle de Pôle emploi qui est en train de se structurer. Avec l'ensemble des fichiers portant sur les contrats de travail des intermittents du spectacle détenus par Audiens et la Caisse des congés spectacles, la population concernée est parfaitement connue. Le croisement de ces données avec un dispositif de contrôle propre à Pôle emploi dont les agents sont désormais assermentés devrait rendre l'ensemble très opérant. L'accent doit cependant être mis sur le travail dissimulé, ce qui suppose que parallèlement au renforcement des contrôles, un travail pédagogique et positif soit entrepris à l'attention de tous les employeurs potentiels : par exemple, pensent-ils spontanément à s'adresser au GUSO ?

Notre collègue Élie Aboud s'est interrogé sur la responsabilité des « vedettes » concernant la précarité qui s'impose aux autres professionnels. Un travail doit être mené pour faire respecter les salaires conventionnels ; des textes existent et doivent être appliqués. Il serait important, à cet égard, que le GUSO rappelle lui-même, sur son site internet, les salaires minimaux conventionnels… Je rejoins M. Aboud dans son analyse et l'ai d'ailleurs souligné dans le rapport : la présomption de salariat est de plus en plus contournée par le recours au contrat de cession de spectacles.

Madame Isabelle Le Callennec, on ne peut parler de réflexion de l'Unédic en tant que telle : nous avons rencontré sa direction générale avec l'autorisation de son bureau, de même que les principaux partenaires sociaux qui gèrent cette instance, mais nous ne les avons pas encore informés de nos conclusions, pas plus d'ailleurs que les autres personnes auditionnées. Mais nous pouvons imaginer leurs positions à partir de nos travaux ; l'Unédic regroupe salariés et employeurs qui ne pensent pas forcément la même chose… Il convient en outre de distinguer le régime général d'indemnisation du chômage de celui des annexes VIII et X dont relèvent les intermittents du spectacle et qui sont issues de négociations entre partenaires sociaux interprofessionnels et non pas de branche. Il en résulte une situation assez complexe, que j'ai soulignée dans le rapport.

À la question de Mme Bérengère Poletti sur le *benchmarking*, je réponds que celui-ci a été vite établi, puisque, comme je l'ai déjà dit, le régime de l'intermittence du spectacle est tout à fait original. Comme je l'ai déjà indiqué, il a permis de créer une économie des festivals très importante pour les collectivités locales.

Pour ce qui concerne les questions budgétaires, bien que ce ne soit pas mon sujet, j'ai cru comprendre que, malgré la baisse des crédits du ministère de la culture, ceux alloués au spectacle vivant étaient maintenus. La mission a, en revanche, constaté, chez les syndicats d'artistes qu'elle a rencontrés, une vraie inquiétude concernant les baisses des subventions des collectivités locales. C'est ici un festival qui disparaît, là une représentation ou une exposition annulée. Tout le monde anticipe ces baisses, mais nous ne disposons pas d'un modèle économique qui permettrait de mesurer précisément leur impact à venir. La fin d'année risque toutefois d'être difficile. Des engagements ayant déjà été pris pour la saison d'été, une régulation ultérieure peut sans doute être attendue.

M. Jean-Pierre Door m'a interrogé sur les auto-entrepreneurs. Une circulaire du ministère de la culture du 28 janvier 2010 interdit purement et simplement le recours à l'auto-entreprenariat dans le secteur du spectacle, puisqu'il reviendrait à contourner la présomption de salariat qui bénéficie aux artistes. Je trouve que c'est plutôt une bonne chose.

M. Jean-Pierre Door a relevé, dans mon propos, une hésitation sur le thème de la fraude. Le problème du régime des intermittents ne se résume pas à une question de fraude. En revanche, il faut lutter contre le travail illégal ou

dissimulé dans certains secteurs, dans lesquels il est devenu une « culture » à laquelle tout le monde participe en raison de l'intérêt que chacun y trouve. On constate en effet une forme d'alliance objective entre le salarié et l'employeur : le premier perçoit ainsi des revenus plus importants et le second y gagne également. Mais il s'agit en réalité d'un calcul à court terme qui spolie le salarié. Je souhaite parvenir, dans ces secteurs, par des explications adressées à tout le monde, à un changement profond de culture.

J'en viens à la remarque de M. François de Mazières qui invite à limiter les entrées dans le régime de l'intermittence du spectacle. Je ne partage pas son opinion. Bien que nous n'ayons pas rédigé un rapport tirant le bilan de la réforme de 2003, je constate que l'intention de l'époque était bien de diminuer les entrées. Mon propos est plutôt de favoriser les sorties « par le haut », pour employer une formule imagée. Il faut inviter les employeurs – et parfois même les salariés – à réfléchir sur leur intérêt à moyen terme, qui est d'aller vers un système d'emplois permanents. Pour résumer ma position, je défends le régime de l'intermittence du spectacle mais je ne souhaite pas qu'il devienne un statut pour ses bénéficiaires. Il faut qu'il y ait des possibilités d'entrée mais aussi de sortie, voire même des incitations à en sortir. De ce point de vue, le rapport, déjà dense, n'est que le point de départ d'une réflexion globale sur le coût des cotisations et sur la manière d'inciter les bénéficiaires du régime à le quitter pour un contrat à durée indéterminé.

Sur les expériences innovantes, le rapport cite des exemples de pluriactivité, en particulier dans le théâtre de rue qui, par une sorte de « boucle », réinvente la notion de compagnies en les installant dans des locaux éphémères, comme cela se fait dans mon département, à Tours. La plupart des membres de ces compagnies sont encore des intermittents mais on voit des permanents prendre en charge l'organisation. Il y a aussi des modèles économiques qui ajoutent au spectacle une part plus commerciale, même si le mot n'est pas très heureux, ou bien des activités d'enseignement, d'intervention ou de restauration, en ouvrant un bar ou un restaurant.

S'agissant des activités d'enseignement, je propose de porter de 55 à 80 heures le nombre d'heures d'enseignement pouvant être prises en compte au titre de l'annexe X, afin de permettre des interventions de deux heures par semaine dans le cadre de la réforme des rythmes scolaires, ce qui n'est pas possible pour le moment.

M. Bernard Perrut m'a interrogé sur la mise en œuvre des préconisations du rapport. L'essentiel est renvoyé à la négociation entre les partenaires sociaux et le rapport n'avait que l'ambition modeste de poser un diagnostic utile à tous, en ayant le recul nécessaire pour que chacun puisse, dans les négociations à venir, y trouver des arguments et des éléments objectifs.

Mme Catherine Lemorton, présidente de la commission des affaires sociales. Merci, pour toutes ces réponses. Merci, messieurs les présidents, pour le

travail fourni et pour cette idée. Je le répète, il était important de dresser un tel bilan d'étape pour mettre un terme à certaines idées reçues.

Je soumets maintenant à votre assentiment l'autorisation de la publication du rapport de la mission d'information commune.

La commission des affaires culturelles et de l'éducation et la commission des affaires sociales autorisent conjointement, à l'unanimité, en application de l'article 145 du Règlement, le dépôt du rapport d'information en vue de sa publication.

ANNEXE N° 1

COMPOSITION DE LA MISSION

Membres (ordre alphabétique)	Groupe politique	Circonscription	Commission
M. Christian KERT, président	UMP	Bouches-du-Rhône 11e	Affaires culturelles
M. Jean-Patrick GILLE, rapporteur	SRC	Indre-et-Loire 1ère	Affaires sociales
M. Pierre AYLAGAS	SRC	Pyrénées-Orientales 4e	Affaires sociales
M. Patrick BLOCHE	SRC	Paris 7e	Affaires culturelles
Mme Marie-Odile BOUILLÉ	SRC	Loire-Atlantique 8e	Affaires culturelles
Mme Fanélie CARREY-CONTE	SRC	Paris 15e	Affaires sociales
M. Hervé FÉRON	SRC	Meurthe-et-Moselle 2e	Affaires culturelles
Mme Chaynesse KHIROUNI	SRC	Meurthe-et-Moselle 1ère	Affaires sociales
Mme Annie LE HOUEROU	App. SRC	Côtes-d'Armor 4e	Affaires sociales
Mme Martine MARTINEL	SRC	Haute-Garonne 4e	Affaires culturelles
M. Michel POUZOL	SRC	Essonne 3e	Affaires culturelles
M. Denys ROBILIARD	SRC	Loir-et-Cher 1ère	Affaires sociales
M. Marcel ROGEMONT	SRC	Ille-et-Vilaine 8e	Affaires culturelles
Mme Valérie BOYER	UMP	Bouches-du-Rhône 1ère	Affaires sociales
Mme Virginie DUBY-MULLER	UMP	Haute-Savoie 4e	Affaires culturelles
M. Henri GUAINO	UMP	Yvelines 3e	Affaires sociales
M. Dominique LE MÈNER	UMP	Sarthe 5e	Affaire culturelles
Mme Véronique LOUWAGIE	UMP	Orne 2e	Affaires sociales
M. Laurent MARCANGELI	UMP	Corse-du-Sud 1ère	Affaires sociales
M. Franck RIESTER	UMP	Seine-et-Marne 5e	Affaires culturelles
M. Francis VERCAMER	UDI	Nord 7e	Affaires sociales
M. Christophe CAVARD	Écolo	Gard 6e	Affaires sociales
Mme Marie-George BUFFET	GDR	Seine-Saint-Denis 4e	Affaires culturelles
M. Thierry BRAILLARD	RRDP	Rhône 1ère	Affaires culturelles

Groupe SRC : groupe socialiste, républicain et citoyen
Groupe UMP : groupe de l'Union pour un mouvement populaire
Groupe UDI : groupe de l'Union des démocrates et indépendants
Groupe Écolo : groupe écologiste
Groupe GDR : groupe de la Gauche démocrate et républicaine
Groupe RRDP : groupe radical, républicain, démocrate et progressiste

ANNEXE N° 2

LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES

(par ordre chronologique)

- **M. Pierre-Michel Menger**, directeur d'études, École des hautes études en sciences sociales, Centre de sociologie du travail

- Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la culture et de la communication – **Mme Claire Lamboley**, chef du service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, **Mme Frédérique Patureau** et **Mme Marie Gouyon**, ingénieures de recherche et statisticiennes, responsables du programme « Emploi culturel »

- Table ronde réunissant des organisations représentant les professionnels des arts visuels :
  – Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens (FRAAP) – **M. Laurent Moszkowicz**, président
  – Fédération des professionnels de l'art contemporain (CIPAC) – **Mme Delphine Fournier**, secrétaire générale, et **Mme Catherine Texier**, vice-présidente chargée du projet de convention collective
  – Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels (USOPAV) – **M. Bernard Morot-Gaudry**, président délégué de l'USOPAV et secrétaire général honoraire du Syndicat des sculpteurs, **M. Jorge Alvarez**, co-président de l'USOPAV et membre de l'Union des photographes professionnels (UPP), et **Mme Katerine Louineau**, membre du Comité des artistes auteurs plasticiens (CAAP)

- Fédération des syndicats des arts, des spectacles, de l'audiovisuel et de la presse Force ouvrière (FASAP-FO) – **Mme Françoise Chazaud**, secrétaire générale, **M. Franck Guilbert**, secrétaire général du Syndicat national libre des artistes Force ouvrière (SNLA-FO), **Mme Emmanuelle Stochl**, membre du SNLA, et **M. Jean-Luc Bernard**, secrétaire général du Syndicat national des musiciens Force ouvrière (SNM-FO)

- Fédération française des syndicats de la communication écrite, graphique, du spectacle et de l'audiovisuel CFTC (FFSCEGSA-CFTC) – **M. François Nowak** et **M. François Lubrano**, membres du Syndicat national du spectacle CFTC (SNS-CFTC)

- Fédération du spectacle et de la communication UNSA – **M. Alain Clair**, secrétaire général, **M. François Stevenoot**, secrétaire général adjoint, **M. Serge Vincent**, secrétaire général du Syndicat indépendant des artistes-interprètes UNSA (SIA-UNSA), et **M. Guillaume Silberfeld**, réalisateur de télévision

- Table ronde réunissant des organisations représentant les professionnels du spectacle vivant :
  – Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC) – **M. Jacques Peskine**, président, et **M. François Caillé**, secrétaire général
  – Chambre professionnelle des directeurs d'opéra (CDPO) – **M. Loïc Lachenal**, délégué général, et **M. Thomas Lauriot Prevost**, directeur administratif et financier du Théâtre du Châtelet
  – Syndicat national des prestataires de l'audiovisuel scénique et événementiel (SYNPASE) – **M. Gilles Hugo**, président
  – Syndicat national des entrepreneurs de spectacles (SNES) – **M. Philippe Chapelon**, délégué général
  – Syndicat national des scènes publiques (SNSP) – **M. Michel Lefeivre**, président, et **Mme Marianne Charpy**, déléguée générale
  – Syndicat national des producteurs, diffuseurs et salles de spectacles (PRODISS) – **Mme Malika Seguineau**, secrétaire générale, et **M. Laurent Sabatier**, dirigeant de la salle « Le nouveau casino »
  – Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique (PROFEDIM) – **Mme Claire Guillemain**, déléguée générale
  – Syndicat national des directeurs et tourneurs du théâtre privé (SNDTP) – **M. Stéphane Hillel**, vice-président, et **Mme Isabelle Gentilhomme**, déléguée générale
  – Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) – **Mme Judith Depaule**, vice-présidente, et **M. Alain Herzog**, directeur
  – Chambre syndicale des cabarets artistiques et discothèques (CSCAD) – **M. Daniel Stevens**, conseiller chargé de la négociation collective

- Table ronde réunissant des organisations représentant les professionnels du spectacle vivant :
  – Union fédérale d'intervention des structures culturelles (UFISC) – **M. Philippe Berthelot**, président, **M. Serge Calvier**, secrétaire général, et **Mme Patricia Coler**, déléguée générale
  – Syndicat du cirque de création (SCC) – **M. Yannis Jean**, délégué général
  – Syndicat national des arts vivants (SYNAVI) – **M. Pierre Roba**, **M. Bertrand Krill** et **Mme Dominique Vissuzaine**, membres du conseil national
  – Syndicat des musiques actuelles (SMA) – **M. Pascal Chevereau**, président, **Mme Aurélie Hannedouche**, déléguée générale, et **Mme Éliane Brunet**, conseillère juridique

- Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle CGT (FNSAC-CGT) – **M. Jean Voirin**, secrétaire général, **M. Denys Fouqueray**, secrétaire général du Syndicat français des artistes-interprètes (SFA-CGT), **M. Marc Slyper**, secrétaire général du Syndicat national des artistes musiciens (SNAM-CGT), **M. Daniel Edinger**, secrétaire général du Syndicat français des réalisateurs (SFR-CGT), et **Mme Sylvie**

Heyart, secrétaire générale du Syndicat national des artistes plasticiens (SNAP-CGT)

- Fédération Communication Conseil Culture CFDT (F3C-CFDT) – **M. Ivan Béraud**, secrétaire général, et **M. René Fontanarava**, secrétaire national

- Table ronde réunissant des organisations représentant les professionnels du spectacle enregistré :
  – Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC) – **M. Jacques Peskine,** président, et **M. François Caillé**, secrétaire général
  – Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia (FICAM) – **Mme Sidonie Waymel**, vice-présidente, et **M. Jérémie Larue**, délégué adjoint en charge des affaires sociales
  – Association des producteurs indépendants (API) – **Mme Hortense de Labriffe**, secrétaire générale, et **M. Alain Sussfeld**, directeur général d'UGC
  – Confédération des producteurs audiovisuels (CPA) – **M. Jacques Clément**, président du Syndicat des producteurs et créateurs d'émissions de télévision (SPECT) et coprésident de la CPA, **M. Frédéric Chéret**, membre du conseil syndical de l'Union syndicale de la production audiovisuelle (USPA), **M. Jean-François Reboussin**, membre du bureau du SPECT, **M. Jack Aubert**, délégué aux affaires sociale de la CPA, **M. Vincent Gisbert**, délégué général du SPECT et codélégué général de la CPA, **M. Stéphane Le Bars**, délégué général de l'USPA, du Syndicat des producteurs de films d'animation (SPFA) et codélégué général de la CPA
  – Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP) – **M. David El Sayegh**, directeur général, et **M. Alexandre Lasch**, responsable des affaires juridiques et sociales
  – Syndicat des producteurs indépendants (SPI) – **Mme Bénédicte Lesage**, présidente, **M. Yann Gilbert**, président du collège « Long métrage – Production cinéma », et **Mme Laurence Raoul**, déléguée aux affaires sociales
  – Association des producteurs de cinéma (APC) – **M. Frédéric Goldsmith**, délégué général, et **Mme Nathalie Houel**, chargée de mission pour les affaires sociales
  – Union des producteurs de films (UPF) – **Mme Marie-Paule Biosse-Duplan**, déléguée générale
  – Association française des producteurs de films et de programmes audiovisuels – **M. Bruno Daniault**, délégué général

- Société des réalisateurs de films (SRF) – **M. Cyril Seassau**, délégué général, **Mme Pauline Durand Vialle**, adjointe, **M. Fabrice Genestal** et **M. Michel Andrieu**, réalisateurs et membres du bureau

- Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV) – **M. Jean-François Pujol** (Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle CGT), président,

M. Jean-Joël Le Chapelain (Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles), vice-président, et **Mme Carole Zavadski**, déléguée générale

- Commission paritaire nationale emploi-formation de l'audiovisuel (CPNEF-AV) – **M. Jack Aubert**, président (Confédération des producteurs audiovisuels), **M. Claude Michel**, vice-président (Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle CGT), et **Mme Dominique Trocnet**, déléguée générale

- **M. Bruno Coquet**, économiste

- Fonds d'assurance formation des secteurs de la culture, de la communication et des loisirs (AFDAS) – **Mme Christiane Bruere-Dawson**, directrice générale, et **M. Kris Ludhor**, directeur « Recherche et développement »

- Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France (CIP-IDF) : **M. Jérôme Tisserand**, chargé des relations institutionnelles, **Mme Danièle Lacoste**, **Mme Sylviane Manuel**, **Mme Christine Nissim**, **Mme Frédérique Pressmann**, **Mme Véronique Ravier**, **Mme Sophie Vaillant**, **M. Samuel Churin**, **M. Christophe Degoutin**, **M. Antoine Mathieu**, **M. Stéphane Olry**
  – Collectif des Mattermittentes – **Mme Hélène Crouzillat**, **Mme Clémence Bûcher** et **Mme Iris Omont**
  – Cinéma et audiovisuel – **Mme Marie-Florence Roncayolo** (scripte), co-présidente de « Les Scriptes Associées » (LSA), **M. Marc Daquin** (chef monteur), co-président de « Les Monteurs Associés » (LMA), **Mme Sabine Delouvrier** (ensemblière), membre de l'association Métiers associés du décor (MAD), et **M. Hervé Lode** (cadreur), membre de l'Association française des cadreurs de fiction (AFCF)

- Syndicat national des auteurs et des compositeurs (SNAC) – **Mme Simone Douek** (auteur de documentaires radio et audiovisuel), présidente, **M. Emmanuel de Rengervé**, délégué général, **Mme Marie Sellier** (auteur jeunesse), représentante de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, **M. Wally Badarou** (compositeur), responsable du groupement variétés, et **M. Ronan Le Breton** (scénariste de bandes dessinées), membre du comité de pilotage du SNAC-BD

- **M. Mathieu Grégoire**, maître de conférences à l'Université de Picardie UFR de philosophie et de sciences humaines et sociales, chercheur au CURAPP (CNRS-UMR 6054), chercheur associé au Centre d'études de l'emploi

- La Maison des artistes – **M. Rémy Aron**, président, **M. Alain Lovato**, vice-président de La Maison des artistes et président de la Maison des arts plastiques de Rhône-Alpes (MAPRA), **M. Jean-Marc Bourgeois**, vice-président et administrateur, et **M. François de Verdière**, secrétaire général

- Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (Unédic) – **M. Vincent Destival**, directeur général, **M. Jean-Paul Domergue**, directeur des affaires juridiques, et **M. Pierre Cavard**, directeur des études et analyses

- Table ronde sur les festivals :
  – Fédération française des festivals de musique et du spectacle vivant (France Festivals) – **M. Philippe Toussaint**, président, **Mme Odile Pradem-Faure**, secrétaire générale, et **Mme Bénédicte Dumeige**, directrice
  – Festival d'Avignon – **Mme Hortense Archambault,** directrice

- Pôle emploi – **Mme Florence Dumontier**, directrice générale adjointe chargée des opérations, **Mme Elisabeth Gueguen**, directrice de la réglementation, **M. Jean-Louis Tauzin**, directeur de Pôle emploi services, et **Mme Dominique Cavalier-Lachgar**, chef de cabinet et médiatrice de Pôle emploi services

- Table ronde réunissant de représentants des collectivités territoriales :
  – Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC) – **M. Philippe Laurent**, président, et **M. Vincent Tison**, membre du bureau chargé des questions européennes
  – Association des régions de France (ARF) – **Mme Karine Gloanec Maurin**, présidente de la commission culture et vice-présidente de la région Centre, et **Mme Claire Bernard**, conseillère culture
  – Assemblée des départements de France (ADF) – **Mme Catherine Bertin**, chef du service « Culture, éducation, Europe et sport », et **Mme Marylène Jouvien**, chargée des relations avec le Parlement

- Caisse des congés spectacles – **M. Régis Braut**, délégué général

- Délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle (DGEFP) – **M. Jérôme Biard**, sous-directeur du service public de l'emploi, et **Mme Sylvie Dubois**, chef de la mission « Indemnisation du chômage »

- Cour des comptes – **M. Michel de Virville**, conseiller maître, et **M. Christophe Strassel**, conseiller référendaire

- Table ronde sur l'audiovisuel public :
  – France Télévisions – **M. Rémy Pflimlin**, président, **M. Patrice Papet**, directeur général délégué à l'organisation, aux ressources humaines et au projet d'entreprise de France Télévisions, et **Mme Anne Grand d'Esnon**, directrice des relations institutionnelles
  – Radio France – **M. Jean-Luc Hees**, président, **Mme Catherine Sueur**, directrice générale déléguée, et **Mme Bérénice Ravache**, secrétaire générale
  – Syndicat des médias de service public (SMSP) – **M. Philippe Cier**, délégué général

- Table ronde d'organisations syndicales de salariés de Radio France sur les conditions d'emploi des artistes et techniciens du spectacle à Radio France :

– Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle CGT (FNSAC-CGT) – **M. Denis Gravouil**, **M. Jimmy Shuman** et **M. Laurent Lederer**, membres du Syndicat français des artistes-interprètes (SFA-CGT), **M. Patrick Desche**, membre du Syndicat des artistes musiciens de Paris Île-de-France (SDAMP-CGT), **M. Daniel Edinger**, secrétaire général du Syndicat français des réalisateurs (SFR-CGT), **M. William Maunier**, membre du Syndicat national de radiodiffusion et de télévision (SNRT-CGT)
– Fédération des syndicats des arts, des spectacles, de l'audiovisuel et de la presse Force ouvrière (FASAP-FO) – **Mme Françoise Chazaud** secrétaire générale, **M. Éric Vial**, membre du Syndicat national Force ouvrière radio et télévision (SNFORT), **M. Michel Sidoroff**, membre du Syndicat national libre des artistes Force ouvrière (SNLA-FO), **Mme Sylviane Saurei** et **Mme Isabelle Chamois**, permanentes syndicales FO
– SUD Radio France – **M. Jean-Paul Quennesson**, délégué syndical central et musicien à l'Orchestre national de France, **Mme Kathleen Evin**, productrice déléguée à France Inter, **Mme Anne Montaron**, productrice déléguée à France Musique, et **M. Benoit Gaspard**, opérateur du son
– Syndicat national des médias CFDT – **Mme Perrine Menguy**, **M. Renaud Dalmar** et **M. Jean-Éric Ziolkowski**

- Table ronde d'organisations syndicales de salariés de France Télévisions sur les conditions d'emploi des artistes et techniciens du spectacle à France Télévisions :
  – Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle CGT (FNSAC-CGT) – **M. Denis Gravouil**, **M. Marc Chauvelot**, secrétaire général du Syndicat national des radios et télévisions CGT (SNRT-CGT) et délégué syndical central CGT France télévisions, **M. Jimmy Shuman**, membre du Syndicat français des artistes-interprètes (SFA-CGT), **M. Daniel Edinger**, secrétaire général du Syndicat français des réalisateurs (SFR-CGT), et **M. William Maunier**, membre du Syndicat national de radiodiffusion et de télévision (SNRT-CGT)
  – Syndicat national Force ouvrière radio et télévision (SNFORT) – **M. Grégory Hen**, **Mme Marie Kaiser**, **M. Éric Vial**, **M. Bertrand Puig Marty**, **M. Martin Marini**, **M. Gorka Sistiaga**, et **Mme Céline Krauspkoff**

- Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) – **Mme Judith Depaule**, vice-présidente, **M. Fabien André**, membre du conseil national, **M. Renaud-Marie Leblanc**, membre du conseil national, et **M. Alain Herzog**, directeur

- Direction générale de la création artistique du ministère de la culture – **M. Michel Orier**, directeur général, **Mme Laurence Tison-Vuillaume**, chef du département des publics et de la diffusion, **M. Philippe Garo**, sous-directeur de l'emploi et de la formation, **M. Gilles Butaud**, chargé de mission d'inspection générale au ministère de la culture et de la

communication, **M. Pascal Murgier**, chef du département des artistes et professions, et **Mme Silvy Castel**, conseillère auprès du directeur général de la création artistique

- Table ronde de sociétés de perception et de répartition des droits :
  – Agence pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI) – **M. Jean-Jacques Milteau**, président du conseil d'administration, et **M. Bruno Boutleux**, directeur général gérant
  – Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) – **M. Pascal Rogard**, directeur général, et **M. Guillaume Prieur**, directeur des relations institutionnelles
  – Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) – **M. Laurent Petitgirard**, président, et **M. Blaise Mistler**, directeur des relations institutionnelles
  – Société des arts visuels et de l'image fixe (SAIF) – **M. Pierre Ciot**, président, et **M. Olivier Brillanceau**, directeur général
  – Société civile des auteurs multimédia (SCAM) – **M. Hervé Rony**, directeur général gérant
  – Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA) – **M. François Coupry**, président, et **Mme Florence-Marie Piriou**, sous-directrice
  – Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes (SPEDIDAM) – **M. Jean-Paul Bazin**, directeur général-gérant, et **M. Denis Verrey**, juriste

- Fédération de la culture, de la communication et du spectacle CFE-CGC (FCCS-CFE-CGC) – **M. Jean-Claude Forte**, président, **M. Pascal Louet**, secrétaire du pôle « Spectacle et action culturelle », **M. André Bargues**, président du Syndicat national des artistes, chefs d'orchestre, professionnels de variétés et arrangeurs (SNACOPVA), **M. Guy Sellier**, secrétaire général adjoint du SNACOPVA, **M. Jean-Michel Olivier**, membre du SNACOPVA, **M. Yannick Heurtaut,** président du Syndicat national des artistes et des professions du spectacle (SNAPS), et **Mme Corinne Gautier-Nazaret,** secrétaire générale du SNAPS

- Conseil national des professions du spectacle – **M. Xavier Greffe**, président de la commission permanente sur l'emploi, et **M. Philippe Garo**, sous-directeur de l'emploi et de la formation à la direction générale de la création artistique du ministère de la culture et de la communication

- Table ronde sur les modèles économiques innovants dans le domaine de l'emploi artistique :
  – Coopérative d'activité et d'emploi (CAE) CLARA – **Mme Myriam Faivre**, directrice
  – Groupement d'artistes Music Unit – **M. Issam Krimi**, co-fondateur de Music Unit

- Collectif des Matermittentes – **Mme Danièle Lacoste**, **Mme Céline Hereng**, **Mme Amandine Thiriet**, **Mme Iris Omont** et **Mme Mathilde Priolet**

- Audiens – **M. Patrick Bezier,** directeur général, **M. Jean-Claude Sébrier**, directeur du pôle « Gestion », et **M. Léonidas Kalogeropoulos**, conseiller

- Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle – **M. Henri Bignalet**, directeur du pôle social du groupe Audiens, et **Mme Carla Ballivian**, responsable de projets et nouveaux services d'action sociale

- **Mme Aurélie Filippetti**, ministre de la culture et de la communication, et **M. Michel Sapin**, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social

- Comédie française – **Mme Muriel Mayette**, administratrice générale, et **M. Jérôme Lamy**, directeur général

- Opéra national de Paris – **M. Christophe Tardieu**, directeur adjoint

- Délégation nationale à la lutte contre la fraude (DNLF) – **M. Benoît Parlos**, délégué national, et **Mme Christine Rigodanzo**, chargée de mission

- Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) – **M. Thierry Dumas**, directeur, **M. Damien Régnier**, agent comptable, et **Mme Séverine Lulin**, responsable du service diffuseurs.

ANNEXE N° 3

INTERVENTION DES MINISTRES DE LA CULTURE ET DU TRAVAIL DEVANT LA MISSION

Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication. Monsieur le Président, monsieur le Rapporteur, mesdames et messieurs les députés, je veux tout d'abord vous remercier de cette initiative conjointe de la commission des affaires culturelles et de la commission des affaires sociales de l'Assemblée nationale.

Au Sénat, Mme Maryvonne Blondin a été nommée la semaine dernière par la commission de la culture et la commission des affaires sociales, à la tête d'un groupe de travail sur le régime de l'intermittence du spectacle. Le champ de ce groupe de travail est certes plus restreint que celui de cette mission d'information, mais ces deux initiatives témoignent de l'intérêt porté par le Parlement aux sujets liés aux métiers artistiques et à leurs spécificités.

Permettez-moi, en préalable, d'insister sur l'impact économique des secteurs culturels. Celui-ci est généralement sous-estimé : ces secteurs représentent plus de 2 % du produit intérieur brut (PIB), soit 40 milliards d'euros. Le poids de la culture dans notre PIB a ainsi quasiment doublé depuis les années 1960.

Vous le savez, le Gouvernement est particulièrement soucieux de la compétitivité de notre économie. Il me paraît donc important de rappeler l'atout que constituent les secteurs culturels à l'heure de la crise que nous traversons. Non seulement la culture est-elle un puissant ferment de la citoyenneté, ainsi qu'un levier d'émancipation individuelle et de lien social, mais elle génère aussi d'importantes externalités positives qui, si elles apparaissent pourtant évidentes aux élus locaux, ne sont pas suffisamment reconnues dans les évaluations des politiques publiques.

C'est la raison pour laquelle j'ai proposé à mon collègue Pierre Moscovici, ministre de l'économie et des finances, que nous lancions une mission conjointe de l'Inspection générale des finances et de l'Inspection générale des affaires culturelles afin d'évaluer l'impact économique réel de la culture dans notre pays. Ce travail vient de débuter.

J'ajoute que les activités culturelles ont un impact important sur l'emploi car elles sont, dans leur grande majorité, peu délocalisables. Des études récentes confirment que l'investissement réalisé par la puissance publique dans le secteur culturel a un effet de levier extrêmement important : les retombées économiques, pour un euro investi, sont de 4 euros pour le festival de Bussang et de 10 euros pour le festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

Les secteurs marchands culturels regroupent 160 000 entreprises et emploient 2,3 % des actifs. Pour donner un ordre de grandeur, le poids économique de la culture est équivalent à celui de l'agriculture.

Venons-en plus précisément à ce qui nous rassemble aujourd'hui : les métiers artistiques. La culture génère plus de 700 000 emplois salariés directs, auxquels il faut ajouter les emplois des non-salariés, soit environ 250 000 personnes. C'est donc près d'un million d'actifs qui vivent de la culture dans notre pays.

Dès ma prise de fonctions, il y a neuf mois, je me suis attachée à agir pour soutenir l'emploi dans ce secteur, tout d'abord en préservant les crédits d'intervention pour la création dans l'ensemble des territoires, afin de préserver l'emploi dans les domaines du spectacle vivant, des arts plastiques et dans l'enseignement supérieur culturel.

J'ai également demandé à ce que notre secteur s'engage particulièrement dans les politiques publiques en faveur de l'emploi en faisant, notamment, des emplois d'avenir, une politique d'exemplarité pour la culture.

Je présenterai, en outre, dans le courant de l'année 2013, un projet de loi d'orientation relatif à la création artistique, comme le Premier ministre l'a annoncé dès son discours de politique générale. Ce projet de loi d'orientation aura pour objet d'affirmer la responsabilité de l'État à l'égard de la création artistique, de définir les fondements et de consolider les instruments de la politique publique en matière de création artistique.

Un volet de ce texte sera consacré à la formation et à la structuration professionnelle du secteur, ainsi qu'à la protection sociale des artistes. Vos travaux constitueront, à cet égard, un apport précieux. Le travail de concertation pour préparer ce projet de loi, d'ores et déjà engagé, est aussi l'occasion d'aborder la question des pratiques amateurs, dans la perspective d'un consensus à dégager entre les parties concernées par ce sujet.

Des actions sont poursuivies, parallèlement, sur le plan de la formation et du développement de l'emploi permanent dans le secteur du spectacle vivant, notamment dans les structures subventionnées.

Ce projet de loi sera aussi l'occasion, pour mon ministère, d'ouvrir des perspectives pour les artistes plasticiens qui relèvent de professions variées : graphistes, peintres, illustrateurs, sculpteurs et dessinateurs textiles, qui ont été trop laissés de côté jusqu'à présent.

Lorsqu'ils exercent leur activité de création à titre indépendant, ils relèvent du régime de sécurité sociale des artistes auteurs comme les écrivains, les photographes et demain, je l'espère, les designers. La Maison des artistes compte aujourd'hui 25 000 artistes affiliés à ce régime. On constate que leur rémunération reste d'un niveau faible et est très irrégulière. L'amélioration des conditions

d'exercice de l'activité des artistes plasticiens et, plus généralement, de l'ensemble des artistes auteurs, est donc l'une de mes priorités. C'est également le cas des questions de formation professionnelle, de régime de sécurité sociale, de régime fiscal, de droit d'auteur et de droits voisins.

Je sais que votre mission s'est penchée sur ce secteur d'emploi essentiel à la création et je serai évidemment attentive à vos analyses et préconisations.

J'ai demandé, en partenariat avec Marisol Touraine et Jérôme Cahuzac, une mission conjointe aux inspections générales des affaires culturelles et des affaires sociales afin de mener à bien une large concertation pour parvenir à une réforme du régime de sécurité sociale des artistes auteurs avant l'été 2014. Le Président de la commission des affaires culturelles, qui connaît bien ces sujets, y travaille lui aussi.

Je considère en outre, comme l'ensemble du Gouvernement, que le dialogue social est un élément clef de la structuration du secteur culturel en faveur de l'emploi. La mise en œuvre des mesures en faveur de l'emploi et des métiers artistiques s'appuie sur un nouveau souffle donné au dialogue social par le ministère de la culture, grâce au travail mené dans le cadre du Conseil national de professions du spectacle (CNPS) que je préside, et de ses instances. Les missions et la composition du conseil, ainsi que celles de ses instances (sous-commissions de l'emploi, de la sécurité, de l'emploi dans les musiques actuelles) ont été redéfinies par un projet de décret qui doit paraître prochainement.

Je voudrais, évidemment, évoquer aussi un sujet qui a fait l'objet de nombreux échanges lors de vos auditions précédentes : je veux parler du régime des intermittents du spectacle qui est une spécificité du modèle français pour porter la culture. Beaucoup nous l'envient à l'étranger pour sa modernité.

L'intermittence a été mise en place parce qu'elle correspond à des secteurs qui raisonnent en termes d'économie de projet et de prototype, à de rares exceptions près, pour des réalisations artistiques d'une durée limitée. La contrainte que subit le salarié en termes de précarité, de flexibilité et d'adaptation à des conditions de travail très différentes selon les projets est compensée par des droits spécifiques d'assurance chômage. L'intermittence apparaît donc comme une réponse adaptée à la vulnérabilité de l'activité de la plupart des artistes et des techniciens des secteurs de l'audiovisuel, du cinéma et du spectacle vivant.

Alors que la valeur ajoutée du secteur culturel est estimée dans sa globalité, pour notre pays, à 40 milliards d'euros, on constate que les domaines concernés par l'intermittence représentent au moins 50 % de cette valeur ajoutée, même s'ils n'emploient pas exclusivement des intermittents du spectacle. Il s'agit du spectacle vivant (27 % de la valeur ajoutée culturelle) et des secteurs du cinéma et de l'audiovisuel (23 %).

Mon collègue, Michel Sapin, replacera sans doute la question de l'intermittence dans le contexte plus global de l'emploi et de l'indemnisation du

chômage mais je veux rappeler un certain nombre d'évidences et battre en brèche certaines idées reçues.

Le premier point à souligner, c'est le rôle du régime en termes d'emplois et sa dynamique dans l'économie générale qui font beaucoup plus consensus dans notre société que certains voudraient le faire croire quand ils jettent l'anathème sur une profession, ou qu'ils mettent en exergue des situation caricaturales.

Pour autant, quand on parle de ce régime, il s'agit de financer l'assurance chômage et non l'emploi lui-même ou la création. Le financement de ce dispositif ne saurait donc emprunter aux modes de financement public de la création dont ce n'est ni l'objet ni la mission.

La réalité est que le régime concerne 280 000 cotisants et 90 000 allocataires sur un mois donné. 110 000 auront bénéficié d'une allocation sur un mois de l'année 2012. C'est un nombre important.

L'activité économique dans le monde de l'audiovisuel, du cinéma et du spectacle est bien souvent irrégulière. Elle s'articule autour de projets de création qui durent un temps, puis s'achèvent. Elle conduit ainsi nombre de salariés de ces secteurs à changer d'employeurs et passer d'un contrat à un autre, en alternant périodes de travail et périodes de non-travail qui nécessitent un traitement particulier.

Pour prendre en compte cette singularité et apporter une garantie à l'extrême flexibilité demandée à ces salariés, le régime d'assurance chômage, couvrant solidairement les salariés de l'ensemble des secteurs de la vie économique, comporte des dispositions spécifiques qui en font un système à la fois dynamique et adapté au secteur.

Pour le spectacle vivant et enregistré, l'intermittence est un élément vital. Elle garantit la possibilité de procéder à des recrutements correspondant à l'économie de chaque projet artistique, du grand festival à la petite compagnie, en assurant la flexibilité nécessaire à chacun de ces projets et en offrant un socle de garanties à des salariés plus précaires que les autres. Il est indéniable qu'une grande partie du secteur disparaîtrait si le régime de l'intermittence était remis en cause.

Pour le cinéma ou l'audiovisuel, sur la durée d'un film ou d'une production audiovisuelle, l'intermittence permet aux producteurs de constituer des équipes adaptées correspondant strictement aux besoins. Je rappelle à cet égard que les secteurs français du cinéma et de l'audiovisuel ont généré respectivement 233 millions d'euros et 154 millions d'euros de recettes en 2011. Les intermittents employés par ce secteur participent directement à cette création de richesse et d'activités. Ainsi, pour l'ensemble de ces activités, je pense que le régime doit perdurer.

Je crois à la logique d'un système qui concerne tant les artistes que les techniciens. Ce sont des métiers spécifiques à défendre qui doivent bénéficier de la solidarité interprofessionnelle du régime. Les régimes des artistes et des techniciens sont indissociablement liés car il n'y a pas de spectacle, ni de création, sans l'intervention des uns et des autres, dont la précarité de l'activité est indéniable et nécessite une protection spécifique, fondée sur la solidarité interprofessionnelle et nationale (qui en récupère, si je puis dire, les effets induits que j'ai évoqués au début de mon intervention). C'est ce que nous devons préserver.

En revanche, et je veux le souligner avec force, il est parallèlement indispensable de mener à cette occasion un vrai travail sur les détournements de l'utilisation du système et notamment les pratiques inopportunes dans ce régime que sont les abus, le travail illégal et le développement, trop systématique, de la permittence. L'inscription, à ma demande, dans le plan de lutte contre le travail illégal 2013-2015, des secteurs du spectacle vivant et enregistré témoigne de cette volonté affirmée. Cette démarche nous permettra de réserver le dispositif à ceux qui en ont réellement besoin. C'est aussi une façon de sécuriser l'emploi et les personnels concernés.

Dans le même esprit, il nous faut également corriger des injustices du régime. Je souhaite ainsi que l'on apporte une réponse à la situation faite aux « matermittentes ». Je sais que ce sujet a déjà été évoqué devant votre mission.

Enfin, d'autres idées nécessitent d'être expertisées et nous serons attentifs à vos conclusions et analyses. Je pense notamment au nécessaire plafonnement du cumul des revenus d'activité et des allocations d'assurance chômage, mais aussi à d'autres dispositions qui doivent permettre d'améliorer, voire de mieux cibler le régime de l'intermittence et de corriger les effets de certaines modifications des réformes antérieures.

M. Michel Sapin, ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et du dialogue social. Je ne peux que souscrire à la vision développée par la ministre de la culture : le secteur de la culture et en particulier de la création artistique est essentiel à notre modèle social comme au rayonnement de la France. C'est une spécificité française qu'il convient de conserver. Le secteur de la culture est en outre créateur d'emplois non délocalisables et induit des externalités positives considérables pour les territoires. En ces temps de lutte pour l'emploi et contre le chômage, pas un seul secteur ne doit être laissé de côté. Comme l'a indiqué la ministre de la culture et de la communication, les enjeux économiques et sociaux du secteur sont particulièrement importants.

La sécurisation des parcours professionnels – promue lors de la grande conférence sociale de juillet dernier et traduite par l'accord national interprofessionnel du 11 janvier 2013 – doit trouver sa mise en œuvre concrète dans tous les secteurs, y compris celui de la création artistique. En effet, chaque secteur, à la lumière de ses spécificités, doit chercher, par la voie du dialogue

social, à améliorer ses pratiques afin d'offrir aux salariés la possibilité de construire des parcours professionnels plus stables et plus sécurisés.

S'agissant du régime d'assurance chômage, il n'y a pas lieu de dramatiser la situation financière du régime. Je l'ai déjà souvent dit, l'assurance chômage est l'amortisseur social le plus efficace en cas de crise. Il est donc particulièrement logique que le régime soit déficitaire quand le chômage atteint les niveaux que nous connaissons actuellement. Rien ne serait pire que de chercher à rééquilibrer brutalement les comptes de l'Unédic quand aujourd'hui nous comptons plus de 3 millions de demandeurs d'emploi sans activité, et 4,6 millions en y intégrant ceux qui n'exercent qu'une activité réduite.

Les partenaires sociaux sont particulièrement responsables et conscients de la situation économique et sociale qui est la nôtre. L'État leur a délégué la définition et la gestion du régime d'assurance chômage. Il convient donc de respecter ce cadre paritaire et de les laisser définir les modalités d'évolution du régime.

La convention de l'Unédic sera renégociée d'ici à la fin de l'année 2013. Il n'y a pas lieu d'accélérer le calendrier qui a été confirmé par la feuille de route sociale arrêtée dès juillet dernier. Je comprends que les partenaires sociaux pourraient convenir d'entamer leurs négociations à la rentrée de septembre. Ce calendrier me semble adapté pour permettre une conclusion avant la fin de l'année. Indépendamment, je sais que les uns et les autres ont d'ores et déjà commencé à réfléchir aux adaptations possibles, en lien notamment avec la décision d'instaurer des « droits rechargeables », formalisée par l'accord du 11 janvier dernier et dont je note qu'elle conduit le régime général à s'inspirer d'un mécanisme existant pour les intermittents du spectacle confrontés à la succession de contrats de courte durée.

S'agissant plus spécifiquement du régime des intermittents du spectacle, il est utile de rappeler que le Gouvernement n'a pas le projet de remettre en cause ce régime spécifique. Il est pleinement légitime au regard des particularités de l'activité artistique. Il participe de la sécurisation des parcours professionnels des salariés du secteur.

Les intermittents du spectacle ne représentent qu'une très faible part des allocataires de l'assurance chômage : 100 000 allocataires, soit 3 % du total. Beaucoup, à l'instar de la Cour des comptes, aiment à imputer un déficit d'un milliard d'euros au régime des intermittents. Il me semble qu'il y a, en la matière, une forme d'incompréhension de la logique même du régime assurantiel.

Qu'en est-il concrètement ? L'assurance chômage est bâtie sur une logique de solidarité interprofessionnelle, propre à la plupart des régimes de sécurité sociale. Sur cette base, il est logique que ceux qui connaissent le plus de risques, comme les intermittents mais également les salariés en CDD ou en mission d'intérim, bénéficient de l'appui de ceux qui ne connaîtront pas ou peu le chômage. Certains cotiseront à l'Unédic toute leur carrière, sans jamais avoir à

passer par la case chômage – et tant mieux pour eux. Chercher à identifier un « déficit » propre à une catégorie d'actifs ne fait pas grand sens. Le directeur général de l'Unédic l'a expliqué devant vous : l'écart entre recettes et dépenses, s'agissant des CDD, représenterait alors un déficit de 5 milliards d'euros. Je n'ai vu personne chercher à calculer un déficit de l'assurance maladie limité aux patients, ou de la branche famille limité aux seuls ménages avec enfants…

Pour autant, les intermittents bénéficient d'une meilleure prise en charge que selon le droit commun du régime général de l'assurance chômage. Il est compréhensible que certains puissent s'interroger sur sa légitimité, c'est d'ailleurs la mission de la Cour des comptes. Pour ma part, je reste convaincu de la pleine nécessité d'un régime adapté aux spécificités de l'activité des intermittents. Cette meilleure prise en charge est fondamentale pour accompagner ces salariés aux parcours parmi les plus précaires qui soient. Il est utile de rappeler également que les contributions d'assurance chômage sur les contrats intermittents sont bien supérieures au droit commun (10,8 % contre 6,4 %).

Enfin, le directeur général de l'Unédic vous a présenté les conséquences d'un basculement des intermittents vers le régime général : loin du milliard d'euros souvent cité, une telle réforme ne générerait que 300 millions d'euros d'économies. Ce n'est donc pas de nature à expliquer le déficit de l'Unédic attendu à près de 5 milliards d'euros cette année. Par contre, un tel scénario reviendrait à réduire d'un quart la prise en charge financière des intermittents par l'Unédic et donc à fragiliser leurs parcours déjà si souvent précaires.

Je laisse le soin aux partenaires sociaux de réfléchir aux adaptations éventuelles du régime lors de la négociation à venir. Si ceux-ci devaient décider de mesures, touchant au régime général, de nature à replacer le régime sur un sentier de retour à l'équilibre, il ne me semble pas illégitime qu'ils puissent s'interroger sur leur déclinaison dans les annexes VIII et X, dans une logique de parallélisme des efforts. Votre mission pourra utilement contribuer à cette réflexion.

ANNEXE N° 4

DOMAINES D'ACTIVITÉ ET FONCTIONS ENTRANT DANS LE CHAMP D'APPLICATION DE L'ANNEXE VIII DE LA CONVENTION D'ASSURANCE CHÔMAGE

1. Production audiovisuelle

Employeurs

L'activité de l'employeur doit être répertoriée par les codes NAF (1) suivants :
59.11 A. – Production de films et de programmes pour la télévision – sauf animation ;
59.11 B. – Production de films institutionnels et publicitaires – sauf animation.

Salariés

L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

1 1er assistant décorateur
2 1er assistant décorateur spécialisé
3 1er assistant opérateur de prise de vues
4 1er assistant opérateur de prise de vues spécialisé
5 1er assistant réalisateur
6 1er assistant réalisateur spécialisé
7 1er assistant son
8 2ème assistant décorateur
9 2ème assistant décorateur spécialisé
10 2ème assistant opérateur de prise de vues
11 2ème assistant opérateur de prise de vues spécialisé
12 2ème assistant réalisateur
13 2ème assistant réalisateur spécialisé
14 Accessoiriste
15 Accessoiriste spécialisé
16 Administrateur de production
17 Administrateur de production spécialisé
18 Aide de plateau
19 Animateur d'émission
20 Animatronicien
21 Assistant décorateur adjoint
22 Assistant d'émission
23 Assistant de postproduction
24 Assistant de production
25 Assistant de production adjoint
26 Assistant de production spécialisé
27 Assistant lumière
28 Assistant lumière spécialisé
29 Assistant monteur
30 Assistant monteur adjoint
31 Assistant monteur spécialisé
32 Assistant OPV adjoint
33 Assistant réalisateur
34 Assistant réalisateur adjoint
35 Assistant régisseur adjoint
36 Assistant son
37 Assistant son adjoint
38 Assistante scripte adjointe
39 Blocker/rigger
40 Bruiteur 41 Cadreur
42 Cadreur spécialisé/OPV spécialisé
43 Chargé d'enquête/recherche
44 Chargé de postproduction
45 Chargé de production
46 Chargé de sélection
47 Chauffeur
48 Chauffeur de salle
49 Chef constructeur
50 Chef costumier
51 Chef costumier spécialisé
52 Chef d'équipe
53 Chef de plateau/régisseur de plateau
54 Chef décorateur
55 Chef décorateur spécialisé
56 Chef éclairagiste
57 Chef électricien
58 Chef machiniste
59 Chef maquilleur
60 Chef maquilleur spécialisé
61 Chef monteur
62 Chef monteur spécialisé
63 Chef opérateur de prise de son
64 Chef opérateur de prise de son spécialisé/ingénieur du son spécialisé
65 Chef opérateur de prise de vues
66 Coiffeur
67 Coiffeur perruquier
68 Coiffeur perruquier spécialisé
69 Coiffeur spécialisé
70 Collaborateur artistique
71 Collaborateur de sélection
72 Comptable de production
73 Comptable de production spécialisé

(1) La nomenclature des activités économiques en vigueur en France depuis le 1er janvier 2008 est la nomenclature d'activités française (NAF). Elle consiste en une liste couvrant l'ensemble des activités économiques. Chaque activité y est définie par un intitulé et repérée par un code. Pour chaque entreprise ou établissement, l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) détermine, en fonction des informations dont il dispose (résultats d'enquêtes ou déclarations de l'entreprise) et de règles de classement statistique, l'activité figurant dans la NAF qui correspond le mieux à son activité principale exercée (APE). Le code correspondant à cette activité dans la NAF est par définition le code APE de l'entreprise ou de l'établissement.

74 Conducteur de groupe
75 Conformateur
76 Conseiller artistique d'émission
77 Conseiller technique réalisation
78 Constructeur
79 Coordinateur d'écriture (ex-script éditeur)
80 Coordinateur d'émission 81 Costumier
82 Costumier spécialisé
83 Créateur de costume
84 Créateur de costume spécialisé
85 Décorateur
86 Décorateur peintre
87 Décorateur peintre spécialisé
88 Décorateur spécialisé
89 Décorateur tapissier
90 Décorateur tapissier spécialisé
91 Dessinateur en décor
92 Dessinateur en décor spécialisé
93 Directeur artistique
94 Directeur de collection
95 Directeur de jeux
96 Directeur de la distribution
97 Directeur de la distribution spécialisé
98 Directeur de postproduction
99 Directeur de production
100 Directeur de production spécialisé
101 Directeur de programmation
102 Directeur de sélection
103 Directeur des dialogues
104 Directeur photo
105 Directeur photo spécialisé
106 Documentaliste
107 Doublure lumière
108 Dresseur
109 Éclairagiste
110 Électricien
111 Électricien déco
112 Enquêteur
113 Ensemblier-décorateur
114 Ensemblier-décorateur spécialisé
115 Étalonneur
116 Habilleur
117 Habilleur spécialisé
118 Illustrateur sonore
119 Ingénieur de la vision
120 Ingénieur de la vision adjoint
121 Ingénieur du son
122 Intervenant spécialisé
123 Machiniste
124 Machiniste décorateur
125 Maçon
126 Maquillage et coiffure spéciaux
127 Maquilleur
128 Maquilleur spécialisé
129 Mécanicien
130 Menuisier-traceur
131 Métallier
132 Mixeur
133 Mixeur (directs)
134 Monteur
135 Opérateur de voies
136 Opérateur effets temps réel
137 Opérateur magnétoscope
138 Opérateur magnéto ralenti
139 Opérateur playback
140 Opérateur régie vidéo
141 Opérateur spécial (Steadicamer)
142 Opérateur spécial (Steadicamer) spécialisé
143 Opérateur synthétiseur
144 Opérateur de prise de son
145 Opérateur de prise de vues
146 Peintre
147 Peintre en lettres/en faux bois
148 Perchiste
149 Perchiste spécialisé/1er assistant son spécialisé
150 Photographe de plateau
151 Photographe de plateau spécialisé
152 Pointeur
153 Pointeur spécialisé
154 Préparateur de questions
155 Producteur artistique
156 Producteur exécutif
157 Programmateur artistique d'émission
158 Prothésiste
159 Pupitreur lumière
160 Réalisateur
161 Recherchiste
162 Régisseur/responsable repérages
163 Régisseur adjoint
164 Régisseur adjoint spécialisé
165 Régisseur d'extérieurs
166 Régisseur d'extérieurs spécialisé
167 Régisseur général
168 Régisseur général spécialisé
169 Régisseur spécialisé/responsable repérages spécialisé
170 Régulateur de stationnement
171 Répétiteur
172 Responsable d'enquête
173 Responsable de questions
174 Responsable de recherche
175 Responsable des enfants
176 Responsable repérages
177 Rippeur
178 Scripte
179 Scripte spécialisée
180 Secrétaire de production
181 Secrétaire de production spécialisée
182 Serrurier
183 Staffeur
184 Storyboarder
185 Styliste
186 Superviseur effets spéciaux
187 Tapissier
188 Technicien instrument/backliner
189 Technicien truquiste
190 Technicien vidéo
191 Toupilleur
192 Truquiste
193 Vidéographiste

2. Production cinématographique

Employeurs
L'activité de l'employeur doit être répertoriée par le code NAF suivant :
59.11 C. – Production de films pour le cinéma – sauf studios et animation.

Salariés
L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

1 1er assistant décorateur
2 1er assistant opérateur de prise de vues
3 1er assistant réalisateur
4 1er assistant son
5 2ème assistant décorateur
6 2ème assistant opérateur de prise de vues
7 2ème assistant réalisateur
8 Accessoiriste
9 Administrateur adjoint comptable
10 Administrateur de production
11 Aide de plateau
12 Animateur d'émission
13 Animatronicien
14 Assistant de postproduction
15 Assistant de production
16 Assistant de production adjoint
17 Assistant du son
18 Assistant monteur adjoint
19 Assistant monteur/monteur adjoint
20 Assistant opérateur de prise de vues adjoint
21 Assistant réalisateur
22 Assistant réalisateur adjoint
23 Assistant régisseur adjoint
24 Assistant son adjoint
25 Assistante scripte adjointe
26 Bruiteur
27 Cadreur/cameraman/ opérateur de prise de vues
28 Chauffeur de production
29 Chef constructeur
30 Chef costumier
31 Chef de plateau/régisseur de plateau
32 Chef décorateur
33 Chef éclairagiste/chef électricien
34 Chef machiniste
35 Chef maquilleur
36 Chef menuisier
37 Chef monteur
38 Chef opérateur du son/ingénieur du son
39 Chef peintre
40 Chef sculpteur décorateur
41 Chef staffeur
42 Coiffeur
43 Coiffeur perruquier
44 Collaborateur artistique
45 Comptable de production
46 Conducteur de groupe
47 Conformateur
48 Conseiller artistique/conseiller de programme
49 Conseiller technique/conseiller technique à la réalisation
50 Constructeur
51 Coordinateur d'écriture (script éditeur)
52 Costumier
53 Créateur de costumes/styliste
54 Décorateur
55 Décorateur exécutant
56 Décorateur peintre/dessinateur en décor
57 Décorateur tapissier
58 Directeur artistique
59 Directeur de collection
60 Directeur de dialogues (coach)
61 Directeur de la distribution
62 Directeur de la photo/chef opérateur de prise de vues
63 Directeur de postproduction/chargé de postproduction
64 Directeur de production/chargé de production
65 Documentaliste/ recherchiste
66 Dresseur
67 Éclairagiste/électricien
68 Ensemblier/décorateur ensemblier
69 Étalonneur
70 Habilleur
71 Illustrateur sonore
72 Ingénieur de la vision
73 Ingénieur de la vision adjoint
74 Machiniste
75 Maçon
76 Maquettiste
77 Maquettiste staffeur
78 Maquillage et coiffure spéciaux
79 Maquilleur
80 Maquilleur-posticheur
81 Mécanicien
82 Menuisier
83 Menuisier traceur
84 Métallier
85 Mixeur
86 Monteur
87 Opérateur d'effets en temps réel
88 Opérateur de voies
89 Opérateur du son

90 Opérateur magnétoscope
91 Opérateur magnétoscope ralenti
92 Opérateur playback
93 Opérateur régie vidéo
94 Opérateur spécial (Steadicamer...)
95 Opérateur synthétiseur
96 Peintre/peintre décorateur
97 Peintre en lettres/faux bois
98 Perchiste
99 Photographe
100 Pointeur
101 Preneur du son/ opérateur du son
102 Producteur artistique
103 Producteur exécutif
104 Prothésiste
105 Réalisateur
106 Régisseur
107 Régisseur adjoint
108 Régisseur d'extérieur
109 Régisseur général
110 Répétiteur
111 Responsable des enfants
112 Responsable des repérages
113 Rippeur
114 Scripte
115 Sculpteur décorateur
116 Secrétaire de production
117 Serrurier
118 Sous-chef éclairagiste/sous-chef électricien
119 Sous-chef machiniste
120 Sous-chef menuisier
121 Sous-chef peintre
122 Sous-chef staffeur
123 Staffeur
124 Storyboarder
125 Superviseur d'effets spéciaux
126 Tapissier/tapissier décorateur
127 Technicien truquiste
128 Technicien vidéo
129 Toupilleur
130 Truquiste
131 Vidéographiste

3. Édition phonographique

Employeurs
L'activité de l'employeur doit être répertoriée par le code NAF suivant :
59.20 Z. – Enregistrement sonore et édition musicale – sauf édition musicale, studios d'enregistrement et studios de radio.

Salariés
L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

Son

1 Ingénieur du son
2 Mixeur
3 Programmeur musical
4 Bruiteur
5 Sonorisateur
6 Technicien des instruments/technicien *backliner*
7 Monteur son
8 Perchman-perchiste
9 1er assistant son
10 Preneur de son/opérateur du son
11 Illustrateur sonore
12 Régisseur son/technicien son
13 Assistant son
14 2ème assistant son

Image graphisme

1 Directeur de la photo/chef opérateur de prise de vues
2 Cadreur/cameraman/ opérateur de prise de vues
3 Assistant cadreur/cameraman/ opérateur de prise de vues
4 Animateur (vidéogramme d'animation)
5 Chauffeur de salle
6 Illustrateur
7 Photographe
8 Présentateur
9 Ingénieur de la vision
10 Technicien vidéo
11 1er assistant : cadreur/cameraman/ opérateur de prise de vues
12 2ème assistant : cadreur/cameraman/ opérateur de prise de vues
13 Rédacteur
14 Opérateur magnétoscope
15 Opérateur magnétoscope ralenti
16 Opérateur projectionniste
17 Opérateur prompteur
18 Opérateur régie vidéo
19 Opérateur synthétiseur

Réalisation

1 Réalisateur
2 Réalisateur artistique
3 Conseiller technique à la réalisation
4 Script
5 1er assistant réalisateur
6 Assistant réalisateur
7 2ème assistant réalisateur

Régie

1 Régisseur général
2 Régisseur/régisseur adjoint
3 Régisseur d'orchestre
4 Régisseur de plateau/chef de plateau
5 Aide de plateau/assistant de plateau

Production-postproduction

1 Directeur de production
2 Directeur de postproduction/chargé de postproduction
3 Monteur truquiste/truquiste
4 Directeur artistique de production
5 Répétiteur
6 Chargé de production
7 Directeur de la distribution artistique
8 Administrateur de production
9 Conseiller artistique de production
10 Coordinateur d'écriture (script éditeur)
11 Documentaliste/iconographe
12 Monteur/chef monteur
13 Assistant monteur/monteur adjoint
14 Assistant du directeur de la distribution artistique
15 Assistant du directeur de la production artistique
16 Assistant de production
17 Assistant de postproduction
18 Secrétaire de production
19 Traducteur/interprète

Maquillage-coiffure

1 Coiffeur perruquier/chef coiffeur perruquier
2 Styliste
3 Maquilleur/maquilleur posticheur/ chef maquilleur/ chef maquilleur posticheur
4 Costumier/chef costumier
5 Coiffeur/chef coiffeur
6 Habilleur
7 Assistant du styliste
8 Assistant du coiffeur
9 Assistant du maquilleur

Lumière

1 Éclairagiste
2 Électricien/chef électricien
3 Technicien lumière

Décoration-machiniste

1 Tapissier décorateur
2 Décorateur/chef décorateur/architecte décorateur/assistant décorateur
3 Constructeur/chef constructeur
4 Conducteur de groupe/*groupman*
5 Ensemblier/assistant ensemblier
6 Machiniste/chef machiniste
7 Maquettiste staffeur
8 Staffeur/chef staffeur
9 Menuisier/chef menuisier
10 Chef peintre
11 Peintre décorateur/chef peintre décorateur
12 Sculpteur décorateur/chef sculpteur décorateur
13 Tapissier
14 Accrocheur *rigger*
15 Technicien plateau
16 Accessoiriste

4. Prestations techniques au service de la création et de l'événement

Employeurs
L'activité de l'employeur doit être répertoriée par les codes NAF suivants :
59.11 C. – Production de films pour le cinéma (uniquement studios de cinéma) ;
59.12 Z. – Postproduction de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision – sauf studios d'animation ;
59.20 Z. – Enregistrement sonore et édition musicale (uniquement studios d'enregistrement sonore) ;
90.02 Z. – Activités de soutien au spectacle vivant et détention du label prestataire de services du spectacle vivant.

Salariés

Liste A : audiovisuel – cinéma

Dans le domaine d'activité répertorié par les codes NAF 59.11 C, 59.12 Z et 59.20 Z, l'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

Image

1 Technicien de reportage
2 Pointeur AV
3 Cadreur AV
4 Opérateur de prises de vue
5 Chef opérateur de prises de vue AV

Son

1 Assistant son
2 Opérateur du son
3 Opérateur supérieur du son
4 Chef opérateur du son
5 Ingénieur du son
6 Technicien transfert son
7 Opérateur repiquage
8 Opérateur report optique
9 Technicien repiquage
10 Technicien report optique
11 Créateur d'effets sonores
12 Technicien rénovation son

Plateaux

1 Assistant de plateau AV
2 Rigger
3 Machiniste AV
4 Chef machiniste AV
5 Électricien prise de vue
6 Électricien pupitreur
7 Poursuiteur
8 Chef poursuiteur AV
9 Blocker
10 Groupiste flux AV
11 Chef électricien prise de vue
12 Chef d'atelier lumière
13 Chef de plateau AV
14 Coiffeur
15 Maquilleur
16 Chef maquilleur
17 Habilleur
18 Costumier
19 Chef costumier

Réalisation

1 Directeur casting
2 2ème assistant de réalisation AV
3 1er assistant de réalisation AV
4 Scripte AV
5 Réalisateur AV

Exploitation, régie et maintenance

1 Technicien de maintenance N1
2 Technicien de maintenance N2
3 Ingénieur de maintenance
4 Opérateur synthétiseur
5 Infographiste AV
6 Chef graphiste AV
7 Truquiste AV
8 Opérateur magnétoscope
9 Opérateur « ralenti »
10 Opérateur serveur vidéo
11 Assistant d'exploitation AV
12 Technicien d'exploitation AV
13 Technicien supérieur d'exploitation AV
14 Ingénieur de la vision
15 Chef d'équipement AV
16 Conducteur de moyens mobiles
17 Coordinateur d'antenne
18 Chef d'antenne

Gestion de production

1 Assistant de production AV
2 Assistant d'exploitation en production
3 Chargé de production AV
4 Directeur de production AV
5 Coordinateur de production
6 Administrateur de production
7 Régisseur

Décoration et accessoires

1 Régisseur décors
2 Aide décors
3 Machiniste décors
4 Sculpteur décors
5 Serrurier métallier
6 Tapissier décors
7 Peintre
8 Peintre décors
9 Chef peintre
10 Menuisier décors
11 Chef constructeur décors
12 2nd assistant décors
13 1er assistant décors
14 Chef décorateur
15 Chef d'atelier décors
16 Accessoiriste
17 Ensemblier

Postproduction, doublage et sous- titrage

1 Technicien authoring
2 Opérateur de PAD/bandes antenne
3 Agent de duplication AV
4 Opérateur de duplication AV
5 Opérateur scanner imageur
6 Opérateur en restauration numérique
7 Technicien restauration numérique
8 Projectionniste AV
9 Releveur de dialogue
10 Repéreur
11 Détecteur
12 Calligraphe
13 Traducteur-adaptateur
14 Traducteur
15 Adaptateur
16 Dactylographe de bande – opérateur de saisie
17 Opérateur de repérage/simulation
18 Audio descripteur
19 Directeur artistique
20 Monteur sous-titres
21 Monteur synchro
22 Opérateur graveur
23 Responsable artistique
24 Assistant artistique
25 Coordinateur linguistique
26 Assistant coordinateur linguistique
27 Assistant monteur AV
28 Monteur flux
29 Chef monteur flux
30 Monteur truquiste AV
31 Opérateur télécinéma
32 Étalonneur
33 Chef opérateur-étalonneur
34 Bruiteur
35 Bruiteur de complément
36 Assistant de postproduction
37 Chargé de postproduction

Animation et effets visuels numériques

1 Chef de projet multimédia
2 Responsable technique multimédia

Liste B : spectacle vivant

Dans le domaine d'activité répertorié par le code NAF 90.02 Z, l'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

Régie générale

1 Régisseur général
2 Directeur technique
3 Directeur logistique
4 Logisticien
5 Assistant directeur technique
6 Assistant logisticien
7 Technicien de scène/plateau
8 Assistant technicien de scène/plateau

Plateau

1 Régisseur/régisseur de scène/de salle
2 Responsable de chantier
3 Chef backliner
4 Technicien instrument de musique/backliner
5 Aide de scène/plateau
6 Road

Son

1 Concepteur son
2 Régisseur son
3 Ingénieur de sonorisation
4 Technicien système
5 Technicien son
6 Sonorisateur
7 Assistant sonorisateur
8 Pupitreur son SV
9 Opérateur son SV
10 Aide son

Lumière

1 Concepteur lumière/éclairagiste
2 Régisseur lumière
3 Technicien lumière
4 Pupitreur lumière SV
5 Assistant lumière
6 Poursuiteur
7 Aide lumière

Structure-machinerie

1 Ingénieur structure
2 Assistant ingénieur structure
3 Régisseur structure
4 Chef rigger
5 Chef machiniste de scène
6 Chef monteur de structure
7 Chef technicien de maintenance en tournée/festival
8 Technicien de structure/constructeur
9 Rigger/accrocheur
10 Machiniste de scène
11 Technicien de maintenance en tournée/festival
12 Assistant machiniste scène/assistant rigger
13 Technicien de structure
14 Échafaudagiste/scaffoldeur
15 Monteur de structures

Vidéo-image

1 Réalisateur de SV
2 Chargé de production SV
3 Infographiste audiovisuel
4 Programmeur/encodeur multimédia
5 Technicien écran plein jour
6 Pupitreur images monumentales
7 Technicien vidéoprojection
8 Technicien de la vision SV
9 Scripte de SV
10 Assistant écran plein jour
11 Technicien images monumentales
12 Opérateur de caméra
13 Assistant vidéo SV
14 Opérateur magnéto SV

Pyrotechnie

1 Concepteur de pyrotechnie
2 Chef de tir
3 Technicien de pyrotechnie K4
4 Artificier

Électricité

1 Chef électricien
2 Électricien
3 Blockeur
4 Mécanicien groupman
5 Assistant électricien

Décors-accessoires

1 Chef décorateur
2 Concepteur technique machinerie/décor
3 Assistant chef décorateur
4 Chef constructeur de décor/machinerie
5 Chef menuisiers de décors
6 Chef peintre décorateur
7 Chef serrurier/serrurier métallier de théâtre
8 Chef sculpteur de théâtre
9 Chef tapissier de théâtre
10 Chef staffeur de théâtre (mouleur/matériaux de synthèse)
11 Constructeur de machinerie/de décors
12 Menuisier de décors
13 Peintre décorateur
14 Peintre patineur
15 Serrurier/serrurier métallier de théâtre
16 Sculpteur de théâtre
17 Tapissier de théâtre
18 Staffeur de théâtre
19 Assistant constructeur de machinerie/décors
20 Assistant menuisier de décors
21 Assistant peintre décorateur
22 Assistant serrurier/métallier de théâtre
23 Assistant tapissier de théâtre
24 Assistant staffeur de théâtre
25 Aide décors

Costume-accessoire-maquillage-coiffure

1 Concepteur de costume/costumier
2 Réalisateur de costume
3 Chef tailleur couturier
4 Chef teinturier
5 Chef coloriste
6 Chef chapelier
7 Chef réalisateur masques
8 Chef maquilleur
9 Chef accessoiriste
10 Chef modiste
21 Assistant coiffeur
22 Assistant maquilleur
23 Assistant accessoiriste
11 Couturier/tailleur couturier
12 Coiffeur/posticheur
13 Maquilleur/maquilleur effets spéciaux
14 Accessoiriste
15 Modiste
16 Assistant réalisateur de costume
17 Assistant couturier/assistant couturier tailleur
18 Assistant teinturier
19 Assistant coloriste
20 Assistant chapelier
24 Assistant modiste
25 Aide costumière

5. Radiodiffusion

Employeurs
L'activité de l'employeur doit être répertoriée par les codes NAF suivants :
59.20 Z. – Enregistrement sonore (uniquement studios de radio) ;
60.10 Z. – Radiodiffusion – sauf activités de banque de données.

Salariés
L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

1 Adjoint au producteur
2 Animateur
3 Animateur technicien réalisateur
4 Assistant technicien réalisateur

5 Collaborateur spécialisé d'émission
6 Conseiller de programme
7 Intervenant spécialisé
8 Lecteur de texte
9 Musicien copiste radio
10 Présentateur
11 Producteur coordinateur délégué
12 Producteur délégué d'émission radio

13 Réalisateur radio
14 Technicien d'exploitation
15 Technicien réalisateur
16 Traducteur

6 et 7. Spectacle vivant privé et spectacle vivant subventionné

Employeurs

L'activité de l'employeur doit être répertoriée dans l'une des trois catégories suivantes :

1ère catégorie : les employeurs titulaires de la licence de spectacle et dont l'activité principale est répertoriée par le code NAF : 90.01 Z. – Arts du spectacle vivant.

2ème catégorie : les employeurs titulaires de la licence d'entrepreneur de spectacles n'ayant pas le code NAF de la 1ère catégorie visée ci-dessus, et affiliés à la Caisse des congés du spectacle.

3ème catégorie : les employeurs ayant organisé des spectacles occasionnels tels que définis par l'article 10 de l'ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles et la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 portant modification de cette ordonnance, qui ont fait l'objet d'une déclaration préalable à la préfecture.

Salariés

L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (la fonction de chef d'assistant ou d'adjoint peut être appliquée à l'ensemble des emplois de base désignés ci-dessous, qui peuvent également être déclinées au féminin) :

1 Accessoiriste
2 Administrateur de production
3 Administrateur de tournée
4 Architecte décorateur
5 Armurier
6 Artificier/technicien de pyrotechnie
7 Attaché de production/chargé de production
8 Bottier
9 Chapelier/modiste de spectacles
10 Cintrier
11 Coiffeur/posticheur
12 Collaborateur artistique du metteur en scène/du chorégraphe/du directeur musical
13 Concepteur des éclairages/éclairagiste
14 Concepteur du son/ingénieur du son
15 Conseiller technique
16 Costumier
33 Peintre décorateur
34 Perruquier
35 Plumassier de spectacles
36 Poursuiteur
37 Prompteur
38 Réalisateur coiffure, perruques
39 Réalisateur costumes
40 Réalisateur lumière
41 Réalisateur maquillages, masque
42 Réalisateur son
43 Régisseur/régisseur de production
44 Régisseur d'orchestre
45 Régisseur de salle et de site (dans le cadre d'un festival exclusivement)
46 Régisseur de scène/régisseur d'équipement scénique
47 Régisseur général
48 Régisseur lumière
49 Régisseur plateau son (retours)
50 Régisseur son
17 Décorateur
18 Directeur de production
19 Directeur technique
20 Dramaturge
21 Électricien
22 Ensemblier de spectacle
23 Habilleur
24 Lingère/repasseuse/retoucheuse
25 Machiniste/constructeur de décors et structures
26 Maquilleur
27 Menuisier de décors
28 Metteur en piste (cirques)
29 Monteur son
30 Opérateur lumière/pupitreur/technicien CAO-PAO
31 Opérateur son/preneur de son
32 Peintre de décors
51 Répétiteur/souffleur
52 Rigger (accrocheur)
53 Scénographe
54 Sculpteur de théâtre
55 Serrurier/serrurier métallier de théâtre
56 Staffeur
57 Tailleur/couturier
58 Tapissier de théâtre
59 Technicien console
60 Technicien de maintenance (dans le cadre d'une tournée et d'un festival exclusivement)
61 Technicien de plateau
62 Technicien effets spéciaux
63 Technicien instruments de musique (backline)
64 Technicien lumière
65 Technicien son/technicien HF
66 Technicien de sécurité (cirques)
67 Technicien groupe électrogène (groupman)
68 Teinturier coloriste de spectacles

Audiovisuel dans les spectacles mixtes et/ou captations à but non commercial

69 Cadreur
70 Chef opérateur
71 Monteur
72 Opérateur image/pupitreur
73 Opérateur vidéo
74 Projectionniste
75 Régisseur audiovisuel
76 Technicien vidéo

8. Télédiffusion

Employeurs
L'activité de l'employeur doit être répertoriée par les codes NAF suivants :
60.20 A. – Édition de chaînes généralistes – sauf activités de banque de données ;
60.20 B. – Édition de chaînes thématiques – sauf activités de banque de données.

Salariés
L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

Conception-programme

1 Adjoint au producteur artistique
2 Collaborateur littéraire
3 Conseiller de programme
4 Coordinateur d'écriture
5 Directeur de la distribution artistique/responsable casting
6 Documentaliste
7 Lecteur de textes
8 Producteur artistique
9 Programmateur musical

Antenne directe

10 Animateur
11 Présentateur
12 Annonceur
13 Opérateur prompteur

Production

14 Assistant de production
15 Collaborateur spécialisé d'émission
16 Chauffeur de production
17 Chef de production
18 Chargé de production
19 Chargé d'encadrement de production
20 Directeur de production
21 Intervenant spécialisé
22 Intervenant d'émission
23 Téléphoniste d'émission
24 Technicien de reportage

Régie

25 Régisseur/régisseur d'extérieur
26 Régisseur adjoint
27 Régisseur général

Réalisation

28 Réalisateur
29 1er assistant réalisateur
30 Assistant réalisateur
31 2ème assistant réalisateur
32 Scripte

Fabrication plateau (studio ou extérieur)

33 Aide de plateau
34 Chef de plateau
35 Chef éclairagiste/chef électricien
36 Conducteur de groupe
37 Éclairagiste/électricien
38 Assistant lumière

Peinture

39 Peintre
40 Peintre décorateur
41 Décorateur peintre

Tapisserie

42 Tapissier
43 Tapissier décorateur
44 Décorateur tapissier

Construction décors

45 Accessoiriste
46 Chef machiniste
47 Constructeur en décors
48 Machiniste
49 Menuisier traceur
50 Menuisier

Image (dont vidéo)

51 Assistant opérateur de prise de vues
52 Opérateur de prise de vues
53 Chef opérateur de prise de vues /chef cameraman
54 Directeur de la photo
55 Ingénieur de la vision
56 Opérateur ralenti
57 Photographe
58 Technicien vidéo
59 Truquiste

Son

60 Assistant à la prise de son
61 Bruiteur
62 Chef opérateur du son/ingénieur du son
63 Illustrateur sonore
64 Mixeur
65 Preneur de son/opérateur du son

Maquillage

66 Chef maquilleur/chef maquilleur posticheur
67 Maquilleur/maquilleur posticheur

Coiffure

68 Chef coiffeur perruquier
69 Coiffeur/coiffeur perruquier

Costume

70 Chef costumier
71 Costumier
72 Créateur de costume/styliste
73 Habilleur

Décoration

74 Assistant décorateur
75 Chef décorateur
76 Décorateur/décorateur ensemblier
77 Dessinateur en décor

Montage

78 Chef monteur
79 Monteur
80 Chef monteur truquiste
81 Opérateur synthétiseur

Graphisme

82 Graphiste/infographiste/vidéographiste
83 Dessinateur d'animation/dessinateur en générique

Autres fonctions

84 Traducteur interprète
85 Dessinateur artistique
86 Chroniqueur
87 Chef de file
88 Doublure lumière

9. Production de films d'animation

Employeurs
L'activité de l'employeur doit être répertoriée par les codes NAF suivants :
59.11 A. – Production de films et de programmes pour la télévision (uniquement animation) ;
59.11 B. – Production de films institutionnels et publicitaires (uniquement animation) ;
59.11 C. – Production de films pour le cinéma (uniquement animation) ;
59.12 Z. – Postproduction de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision (uniquement studios d'animation).

Salariés
L'activité du salarié doit correspondre à une des fonctions suivantes (les fonctions ci-dessous peuvent être déclinées au féminin) :

Filière réalisation

1 Réalisateur
2 Directeur artistique
3 Directeur d'écriture
4 Chef storyboarder
5 Storyboarder
6 1er assistant réalisateur
7 Scripte
8 2ème assistant réalisateur
9 Coordinateur d'écriture
10 Assistant directeur artistique
11 Assistant storyboarder

Filière conception

12 Directeur de modélisation
13 Chef dessinateur d'animation
14 Superviseur de modélisation
15 Chef modèles couleur
16 Dessinateur d'animation
17 Infographiste de modélisation
18 Coloriste modèle
19 Assistant dessinateur d'animation
20 Assistant infographiste de modélisation
21 Opérateur digitalisation

Filière lay-out

22 Directeur lay-out
23 Chef feuille d'exposition
24 Chef cadreur d'animation
25 Chef lay-out
26 Cadreur d'animation
27 Animateur feuille d'exposition
28 Dessinateur lay-out
29 Infographiste lay-out
30 Détecteur d'animation
31 Assistant dessinateur lay-out
32 Assistant infographiste lay-out

Filière animation

33 Directeur animation
34 Chef animateur
35 Chef infographiste 2 D
36 Chef assistant
37 Animateur
38 Figurant mocap
39 Infographiste 2 D
40 Assistant animateur
41 Opérateur capture de mouvement
42 Opérateur retouche temps réel
43 Intervalliste
44 Assistant infographiste 2 D

Filière décors, rendu et éclairage

45 Directeur décor
46 Directeur rendu et éclairage
47 Chef décorateur
48 Superviseur rendu et éclairage
49 Décorateur
50 Infographiste rendu et éclairage
51 Matt painter
52 Assistant décorateur
53 Assistant infographiste rendu et éclairage

Filière traçage, scan et colorisation

54 Chef vérificateur d'animation
55 Chef trace-colorisation
56 Vérificateur d'animation
57 Vérificateur trace-colorisation
58 Responsable scan
59 Traceur
60 Gouacheur
61 Opérateur scan

Filière compositing

62 Directeur compositing
63 Chef compositing
64 Opérateur compositing
65 Assistant opérateur compositing

Filière volume

66 Chef animateur volume
67 Chef décorateur volume
68 Chef opérateur volume
69 Chef plasticien volume
70 Chef accessoiriste volume
71 Chef moulage
72 Animateur volume
73 Décorateur volume
74 Opérateur volume
75 Plasticien volume
76 Accessoiriste volume
77 Technicien effets spéciaux volume
78 Mouleur volume
79 Assistant animateur volume
80 Assistant décorateur volume
81 Assistant opérateur volume
82 Assistant plasticien volume
83 Assistant accessoiriste volume
84 Assistant moulage
85 Mécanicien volume

Filière effets visuels numériques

86 Directeur des effets visuels numériques
87 Superviseur des effets visuels numériques
88 Infographiste des effets visuels numériques
89 Assistant infographiste des effets visuels numériques

Filière postproduction

90 Directeur technique de postproduction
91 Chef monteur
92 Chef étalonneur numérique
93 Responsable technique de postproduction
94 Bruiteur
95 Monteur
96 Étalonneur numérique
97 Assistant monteur
98 Assistant étalonneur numérique

Filière exploitation, maintenance et transfert de données

99 Responsable d'exploitation
100 Administrateur système et réseau
101Superviseur transfert de données
102 Superviseur de calcul
103 Technicien système et réseau
104 Infographiste scripteur
105 Technicien de maintenance
106 Opérateur transferts de données
107 Gestionnaire de calculs
108 Assistant opérateur transferts de données

Filière production

109 Directeur de production
110 Directeur technique de production
111 Superviseur
112 Administrateur de production
113 Chargé de production
114 Comptable de production
115 Coordinateur de production
116 Assistant de production