

ANNEXES

ANNEXE 1: Quelques données sur le spectacle vivant.....	3
ANNEXE 2 : Système d'information sur le spectacle vivant	30
ANNEXE 3 : L'hyperflexibilité sous abri assurantiel (extrait).....	37
ANNEXE 4 : Connaître les abus, identifier les dérives	39
ANNEXE 5 : Résumé du rapport Roigt-Klein	42
ANNEXE 6 : Un bonus malus pour les employeurs d'intermittents.....	49
ANNEXE 7 : Différences de statut social de l'artiste salarié en fonction de son type de contrat.....	52
ANNEXE 8 : Les amateurs dans le spectacle vivant	57
ANNEXE 9 : Table des sigles et acronymes employés	63
ANNEXE 10 : Personnes auditionnées	67

ANNEXE 1

Quelques données sur le spectacle vivant

ANNEXE 1: Quelques données sur le spectacle vivant

« In performing arts, crisis is a way of life »¹

AVERTISSEMENT

Les données présentées dans cette annexe tentent d'esquisser un état des lieux chiffré du spectacle vivant afin de fournir un cadre quantitatif à l'analyse de ce rapport. Pour mesurer la difficulté de l'exercice, il convient de préciser que la mission n'a pas disposé de moyens particuliers pour enquêter.

La complexité de l'objet étudié ainsi que les documents mis à la disposition des auditeurs ne nous autorisent pas à présenter le spectacle vivant dans son ensemble. L'insuffisance de données sur certains secteurs, l'impossibilité de mobiliser les centres de ressources sur des études particulières n'ont pas permis à la mission de réunir toutes les données nécessaires à cet état des lieux, malgré la volonté des institutions rencontrées de s'associer à ce projet. De ces observations, nous tirons la conclusion que le spectacle vivant et ses activités nous restent en grande partie mal connus.

La plupart des informations recueillies ne proviennent pas d'outils statistiques, mais de dispositifs de gestion. Ces données sont donc collectées dans une perspective fonctionnelle, avec des méthodes propres à chaque organisme². Le découpage de l'activité, les nomenclatures, les méthodes de calculs divergents rendent approximative toute tentative de comparaison.

La création d'un système d'information sur le spectacle vivant apparaît nécessaire, à la lumière des difficultés rencontrées par la mission (cf. annexe 2).

1. Remarques générales

Cette étude se limite au spectacle vivant que l'on peut définir « comme la rencontre physique entre des interprètes, un public et une œuvre artistique »³. Ce terme recouvre plusieurs genres artistiques : théâtre, musique, danse, cirque, arts de la rue, qui sont perméables entre eux. Un spectacle dramatique sur cinq environ est multigenre, plus de la moitié pour le cirque et les arts de la rue.

En 2003, le ministère de la culture avait tenté de résumer le spectacle vivant en une phrase : « Le spectacle vivant représente 25 millions d'entrées par an, 3000 équipes artistiques et plus de 90 000 personnes (hors industries culturelles) »⁴. Ces chiffres sont reproduits ici à titre indicatif, il est très difficile de les vérifier.

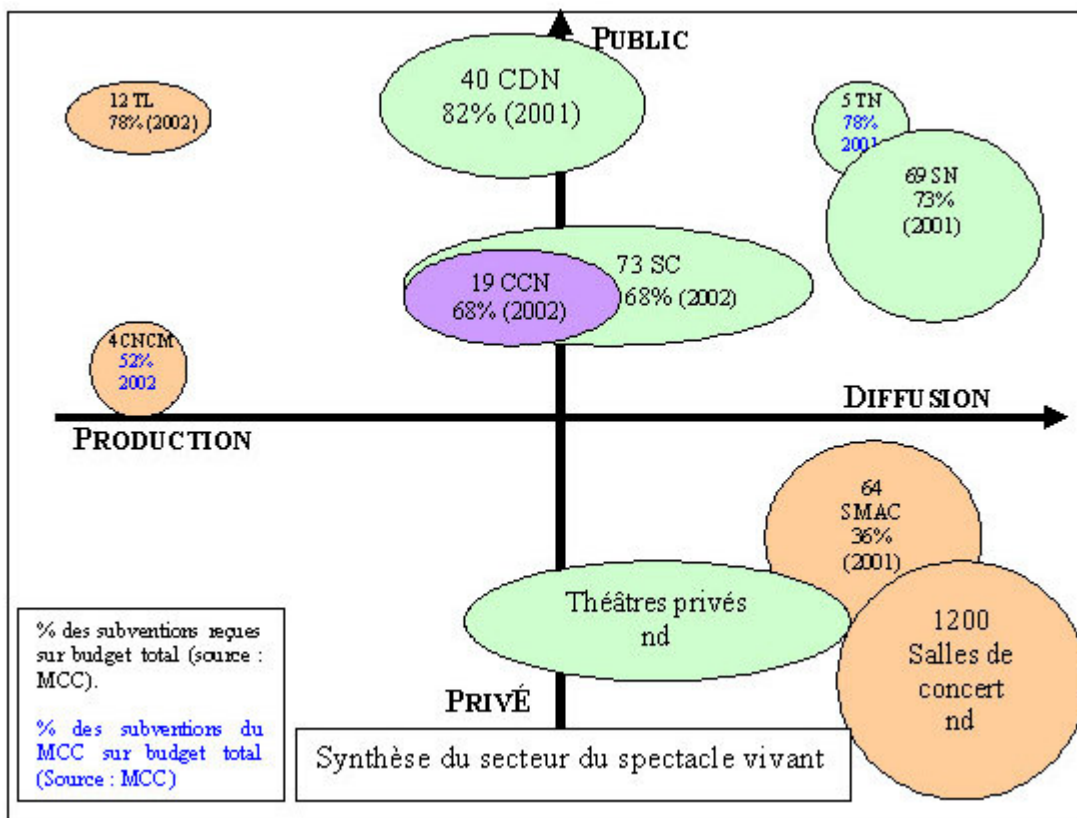
¹ Baumol W.J. et Bowen W.G, *Performing Arts. The Economic Dilemma*, MIT Press, Cambridge, 1966.

² La mise en place du cadre comptable unique Unido devrait permettre de disposer de données comparables entre établissements subventionnés.

³ Robin (J), *L'organisation du spectacle vivant*, Conseil économique et social, Journal officiel, 1992.

⁴ Rapport d'activité 2002 du MCC.

Le spectacle vivant rassemble des modes d'expression différents, fondés sur des techniques spécifiques. Pour tenter de reconstituer le paysage actuel de ce secteur, on privilégiera deux critères : d'une part, la position de la structure sur un axe qui va de la production à la diffusion ; d'autre part, le mode de financement. Cette approche croisée offre une vision synthétique des acteurs ; néanmoins, elle ne peut rendre compte de l'ensemble des spécificités de ce secteur. Pour certains établissements il est difficile de séparer la part de production de la part de diffusion, aussi se limitera-t-on à indiquer des positionnements généraux.



CCN : Centres Chorégraphiques Nationaux	SMAC : Scènes de Musiques Actuelles
CDN : Centres Dramatiques Nationaux	SN : Scènes Nationales
CNCM : Centres Nationaux de Création Musicale	TL : Théâtres Lyriques
SC : Scènes Conventionnées	TN : Théâtres Nationaux

En 1966, Baumol et Bowen, deux économistes américains, qualifiaient le spectacle vivant d'économie « archaïque ». Ce dernier ne semble en effet pas pouvoir bénéficier d'économies d'échelle, d'innovations ou de diminutions des coûts de production (comme l'industrie musicale avec le CD) qui caractérisent l'économie moderne. La création d'un spectacle mobilise autant de ressources qu'autrefois, et les avancées technologiques ne réduisent pas les coûts mais les renchérissent le plus souvent⁵. Par ailleurs, l'économie du spectacle vivant est essentiellement organisée autour de projets où chaque « création » est exploitée en un nombre limité de représentations. Un spectacle créé par une compagnie dramatique subventionnée par l'État est joué en moyenne 34,5 fois⁶.

Évolution des prix en francs constants entre 1990-1999	
Musées et autres spectacles	34,7%
Concerts et théâtres	21,0%
Cinéma	4,1%
Disques et K7	2,3%
Source: Xavier Dupuis in <i>Les tarifs de la culture</i> , La documentation française, Paris, 2002 p. 88 (Données INSEE)	

⁵ Ce constat doit être nuancé : certains spectacles, mises en scène, modes de gestion sont plus économes que d'autres.

⁶ Jean François Hubert, *Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du MCC (année 2001-20002)*, Etude DMDTS, Mars 2004.

Cette hausse des prix ne soutient pas la fréquentation. Ces particularités expliquent en partie les difficultés de ce secteur et la présence forte des collectivités publiques.

2. Le financement public

En 2003, dans une note interne de la DMDTS, on pouvait lire : « il est impossible de déterminer la masse financière globale de la production du spectacle (...) [et] ce que représente le poids du spectacle vivant dans l'économie générale de la culture ». La répartition des financements entre le MCC, les collectivités territoriales, le secteur privé explique l'absence de données globales sur le spectacle vivant. Pour pallier cette insuffisance, on peut tenter de mesurer l'importance de ce secteur de façon indirecte en s'intéressant aux dépenses de l'État. En effet, la même note interne de la DMDTS précise que l'État soutient majoritairement « les champs de création et de production où il intervient à hauteur de 25% environ ». On aura ainsi en fonction des sommes engagées par le MCC et les collectivités territoriales une idée de la taille du secteur.

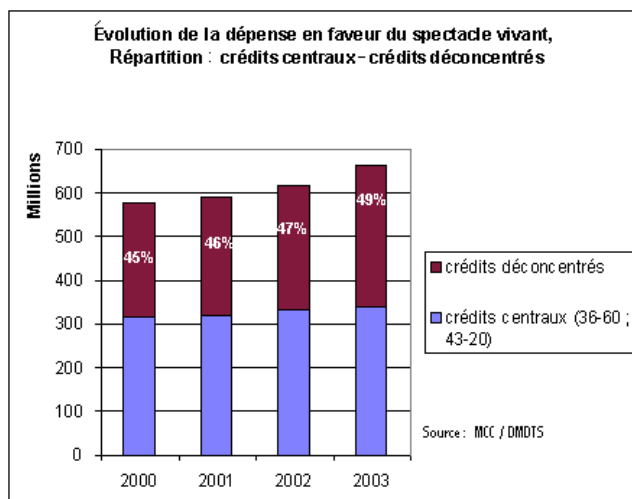
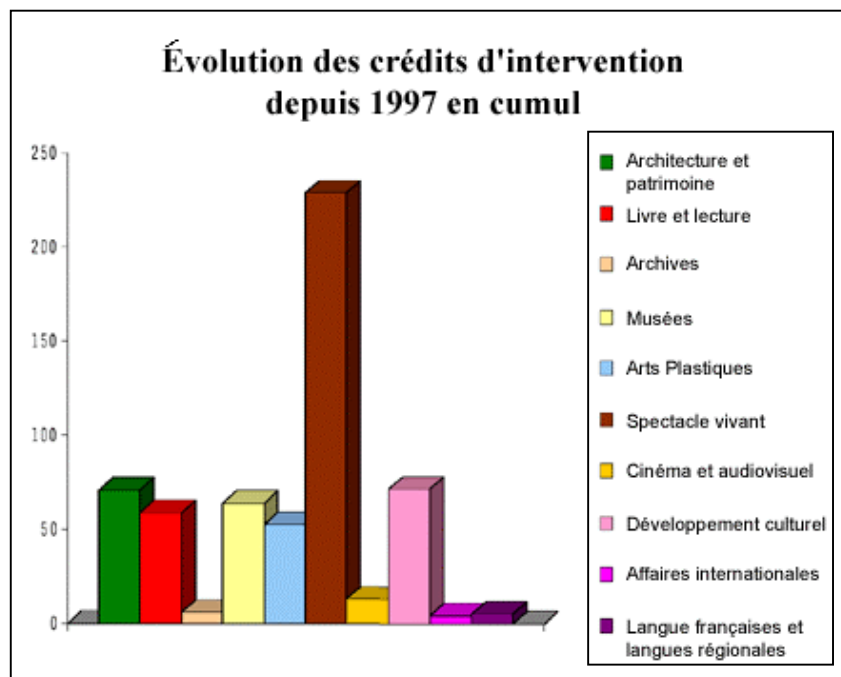
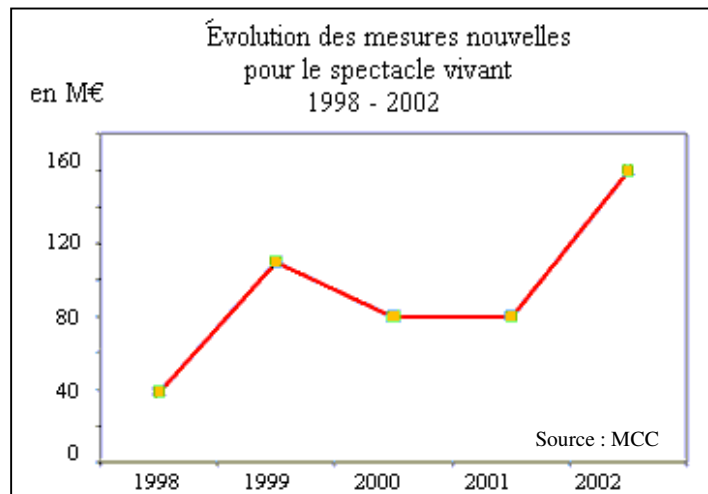
Les crédits du ministère en faveur du spectacle vivant ont augmenté de 27% en cinq ans.

Crédits du ministère de la culture pour le spectacle vivant			
En M€	PLF 1999	PLF 2004	Évolution sur 5 ans
Subventions aux établissements publics dont fonctionnement courant dont équipement courant	232,9	288,5	24%
Crédits d'intervention	318,7	415,6	30%
Investissements (AP)	33	37,5	14%
Total dépenses ordinaires + Autorisations de programme	585	741	27%
Budget total MCC	2388	2632,7	10%
% du spectacle vivant / budget total du MCC	24%	28%	Source : MCC



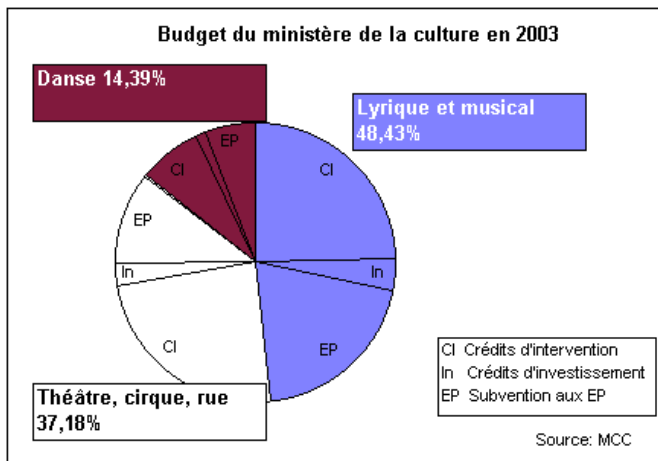
Dépenses du ministère de la culture français

L'engagement de l'État en faveur du spectacle vivant en France est fort. Ce secteur a bénéficié d'une partie importante de l'effort financier réalisé en faveur de la culture sur les six dernières années. Auparavant, entre 1971 et 1991, les crédits ont augmenté en volume de 270% pour la danse et la musique, 130% pour l'art lyrique et 360% pour le théâtre.



Pour l'année 2003, le montant global des crédits centraux ne prend pas en compte un crédit exceptionnel de 4.930.235 € accordé en faveur des festivals perturbés. Ce montant n'a pas été comptabilisé pour ne pas fausser l'interprétation.

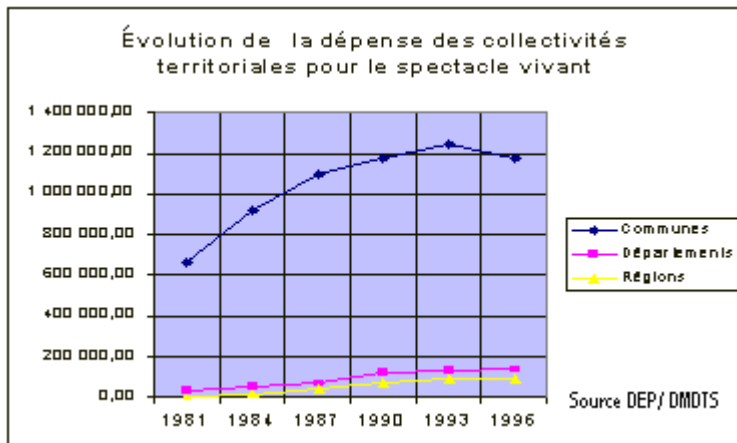
En ce qui concerne les crédits déconcentrés, sont toujours considérés les crédits réalisés (soit la dépense effective des DRAC, qui comprend ce qui leur est attribué par la DMDTS, plus ce que leur attribuent d'autres directions et qu'elles affectent en définitive au spectacle vivant) sauf pour l'année 2002, où le ministère a travaillé pour ces calculs à partir de la dotation initiale.



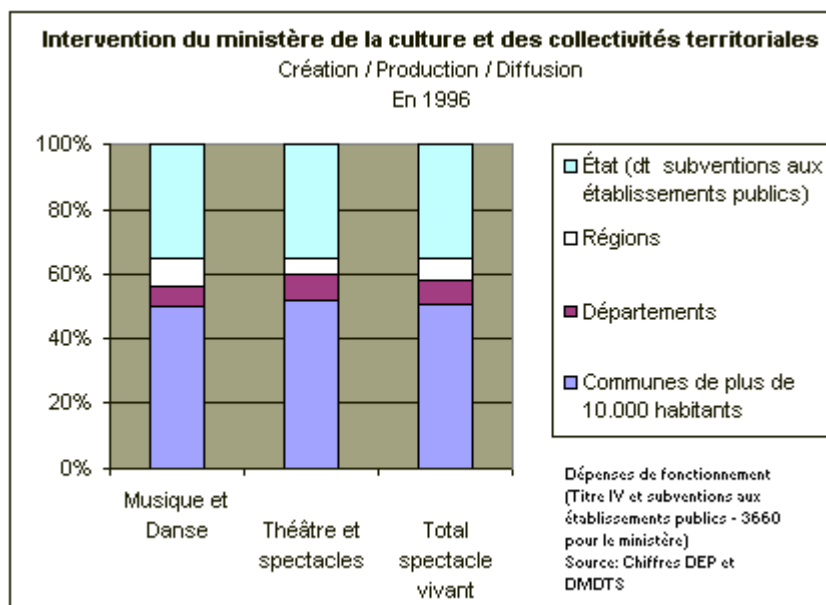
Près de la moitié des crédits du MCC en faveur du spectacle vivant est affectée au secteur musical en 2003. Les crédits d'intervention pour le théâtre et la musique sont identiques.

• **Dépenses des collectivités territoriales**

On peut mesurer l'effort des collectivités territoriales jusqu'en 1996, date à laquelle le DEP a arrêté cette enquête jugée trop coûteuse.



Les communes se sont beaucoup investies jusqu'en 1996. Une étude réalisée en 2002 sur trois régions indique une montée en puissance des financements régionaux et départementaux.



En 1996, dernière année où ces chiffres sont disponibles, les dépenses des collectivités territoriales (CT) pour le spectacle vivant se montaient à 1342 M€ contre 485 M€ pour le ministère, soit une dépense totale en 1996 de 1,8 milliard €.

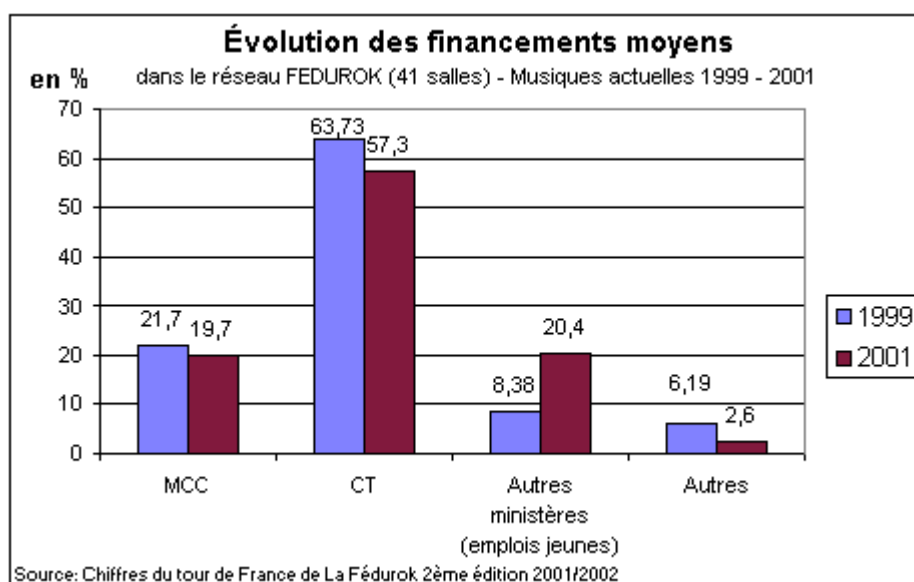
En 2004, le budget du ministère de la culture pour le spectacle vivant s'élevait à 741 M€. Ses dépenses ont augmenté de plus de 50% en 8 ans, on peut supposer que les dépenses des CT en faveur du spectacle vivant ont connu la même évolution.

- **Dépenses des autres ministères**

Le MCC n'est pas le seul financeur du spectacle vivant. La somme des crédits budgétaires pour la culture des autres ministères (12 au total) s'élevait en 2003 à 3,7 milliards d'euros, soit 1,4 fois le budget du MCC (Source MINEFI/DEP). Il est difficile d'isoler au sein de ces dépenses celles destinées au spectacle vivant. Quatre ministères sont susceptibles d'agir de façon régulière dans ce domaine :

- le ministère des affaires étrangères par le biais de la diplomatie culturelle,
- le ministère de la jeunesse et de l'éducation nationale pour son soutien aux pratiques amateurs et ses activités pédagogiques qui peuvent faire appel à des professionnels du spectacle vivant,
- le ministère de l'agriculture et des affaires rurales,
- le ministère de l'emploi et de la solidarité.

Le ministère de l'emploi a un impact non négligeable dans le domaine du spectacle vivant. Les emplois aidés sont devenus indispensables au fonctionnement de certains organismes. En 2003, Hors les murs (Centre de ressources pour les arts de la rue) a recensé, sur un panel de 133 structures associatives, 359 salariés permanents. Les deux tiers de ces emplois étaient aidés (62% emplois jeunes, 4,2% emplois solidarité). Le secteur associatif des musiques actuelles repose en partie sur les emplois aidés. La suppression des emplois jeunes a menacé l'équilibre financier de nombreuses associations. Ils sont aujourd'hui remplacés par le contrat CIVIS (Contrat d'Insertion dans la Vie Sociale). Le ministère de l'emploi représente ainsi plus de 10% des financements de la FEDUROK. Le montant de l'aide annuelle du CNASEA pour un emploi jeune se monte à 15.551€. On recense 138 emplois jeunes dans le réseau FEDUROK.



- **Les dépenses publiques en Europe**

Selon la répartition des dépenses entre le ministère et les collectivités locales, il est possible de distinguer les modèles très centralisés, de ceux en voie de décentralisation.

Ces données doivent être pondérées en fonction de la population de chaque pays.

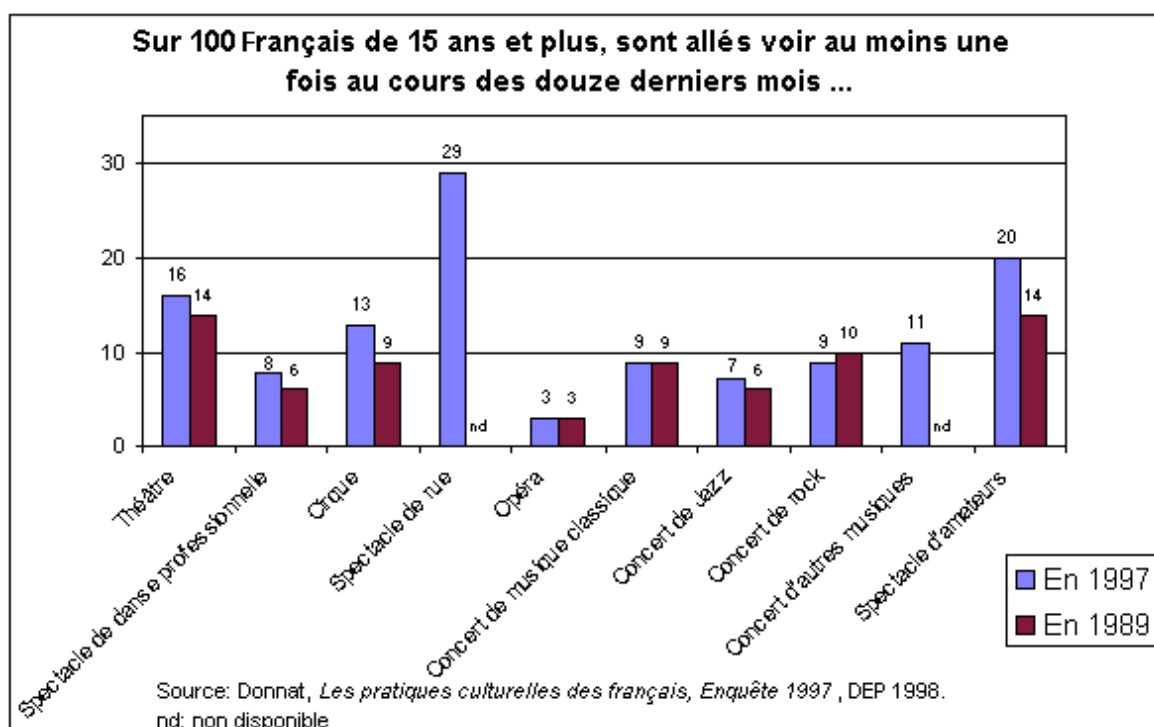
	Population (millions)	Ministère de la culture depuis	Budget du ministère de la culture pour le spectacle vivant		Dépenses des CT pour le SV en M€
			en M€	en %	
Allemagne	82	1998	ND	ND	2800
Autriche	8,2	1997	177,4	26,5	232,5
Belgique	10,2		56,8		
			84,1		
Bulgarie	8,4		22,8	40	ND
Chypre	0,8		ND	ND	ND
Danemark	5,3	1961	134	11,8	223,6
Espagne	40	1977	102	4,5	
Estonie		1988	9,63	17	ND
France	60				
		1959	741,55	35,6	
Finlande	5,2				
			82,1	16,8	73,8
Grèce	10,7	1973	49,54	16,5	ND
Hongrie	10,1		ND	ND	60
Irlande	3,9		ND	ND	ND
Italie	57,7	1920	477	14	194
Lettonie		2,5			
Lituanie	3,7	1991	15,6	19,7	ND
Luxembourg	0,5				
			ND	ND	ND
Malte	0,4	1966	1,9	10,6	ND
Pays-Bas	16		173,2		ND
Pologne	38,6		52,4		118,2
Portugal	10	1995	74,5	34	11,5
Roumanie		1989	ND	ND	ND
Royaume-Uni	59	1992	ND	ND	ND
Slovaquie	5,4		ND	ND	ND
Slovénie	1,9	1990	41	30	ND
Suède	8,9	1990	155	18,7	292
Rép. Tchèque	10,3		ND	ND	ND

Source : Robert Lacombe, *Les politiques de soutien au spectacle vivant en Europe*, Etude DMDTS, février 2004, p. 41.

3. Données générales sur la fréquentation

La proportion de Français qui n'a jamais assisté à un spectacle vivant se réduit. En 1997, un peu plus d'un tiers des Français (35%) n'avait jamais assisté à un spectacle de théâtre, de danse ou un concert classique contre près de la moitié (45%) en 1989. Les disparités entre catégories de population demeurent tandis que la disparité géographique tend à se réduire. Ces sorties restent ponctuelles, plus de la moitié des personnes qui se sont rendues à l'opéra, à un concert de rock, de musique classique ou un spectacle de danse n'y est allée qu'une seule fois au cours des douze derniers mois.⁷

Après avoir bénéficié d'une fréquentation en très légère hausse au cours des années 1990⁸, tirée principalement par l'essor du cirque qui a su trouver de nouveaux publics et par les spectacles amateurs, le spectacle vivant semble avoir quelques difficultés pour renouveler son public.



« La fréquentation moyenne des sorties [du spectacle vivant] est stable ou même plutôt légèrement orientée à la baisse »⁹. Selon les données de la SACD, la fréquentation théâtrale sur Paris¹⁰ a perdu environ un million de spectateurs entre 2000 et 2003. Le nombre de représentations parisiennes sur la même période est resté stable (représentations -1% ; fréquentation -17%). D'autres indicateurs viennent confirmer cette tendance : sur une décennie (1991-2001), les Centres Dramatiques ont perdu un demi million de spectateurs payants soit une baisse de 25%¹¹. Les compagnies chorégraphiques aidées dont le nombre a doublé entre 1998 et 2001 ont vu leur public augmenter de 86% ; néanmoins, si on pondère cette hausse par le nombre de compagnies, la fréquentation diminue de 35%. Toutefois, les données à ce sujet étant incomplètes et parfois contradictoires selon les sources, nous ne tirerons de ces indices aucune conclusion générale sur la fréquentation globale du spectacle vivant. Plusieurs évolutions de fréquentation réalisées sur certains établissements subventionnés sont présentées dans cette annexe. L'étude du DEP sur les pratiques culturelles des Français à paraître prochainement devrait nous en apprendre davantage.

⁷ Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, La documentation française, Paris, 1998.

⁸ La baisse des concerts de rock n'est pas très significative, elle peut être le fruit d'une modification du questionnaire.

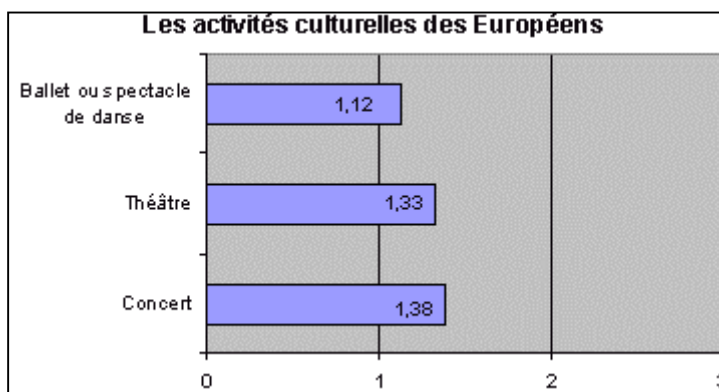
⁹ Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, La documentation française, Paris, 1998, p. 247.

¹⁰ Ne concerne que les œuvres du répertoire qui motivent l'intervention de la SACD.

¹¹ Ce constat doit être en partie pondéré par la variation de la population des Centres dramatiques (42 centres en 1993, 45 en 1998 et 40 en 2003). La DMDTS admet une perte de 200 000 spectateurs.

• Fréquentation du spectacle vivant en Europe

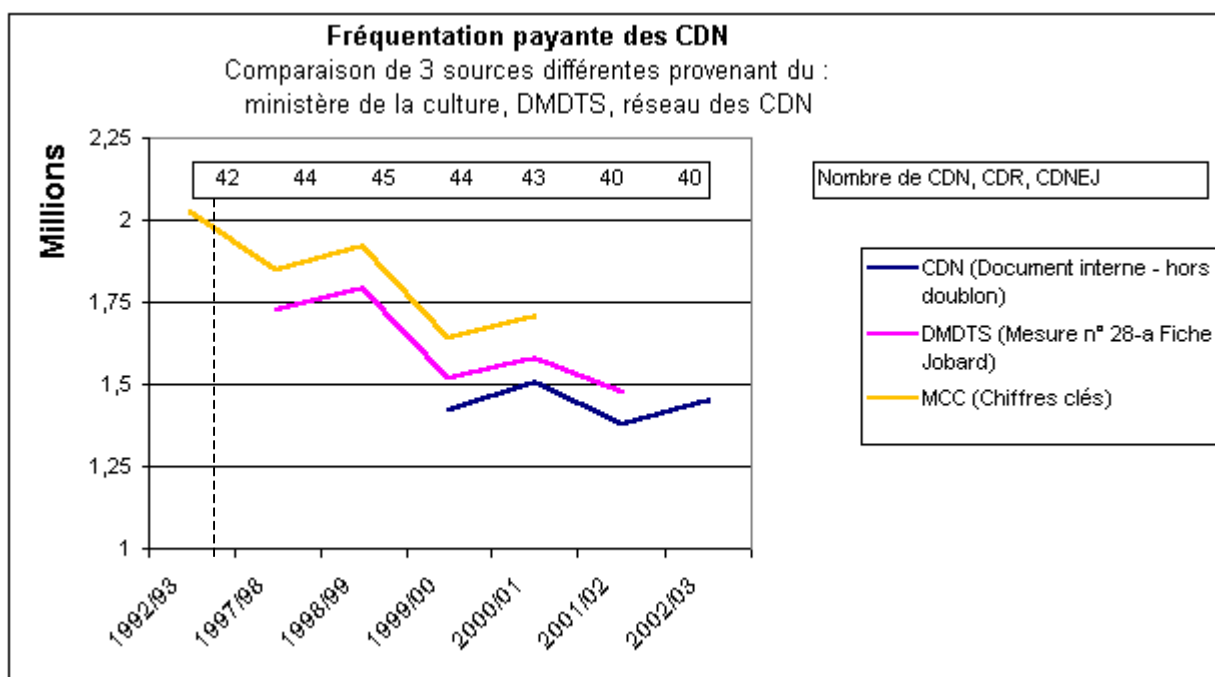
On ne dispose pas d'informations sur la fréquentation du spectacle vivant en Europe. Une enquête Eurostat réalisée en avril 2002 à la demande de la Commission Européenne¹² fait ressortir que la musique est l'activité culturelle la plus populaire en Europe. « Parmi les personnes qui ont assisté à des concerts au cours des 12 derniers mois (moyenne de 1,38), 50% ont assisté à un concert de musique rock/pop. Ce taux atteint même 68,7% au Danemark et 64,3% en Espagne.



Les concerts de musique classique ont été cités par 23,9% des personnes qui ont assisté à un concert. C'est au Luxembourg (42,8%), en Autriche (35,9%) et au Royaume-Uni (30,1%) que l'on a le plus tendance à assister à de tels concerts. »

4. Quelques données sur la fréquentation du réseau subventionné

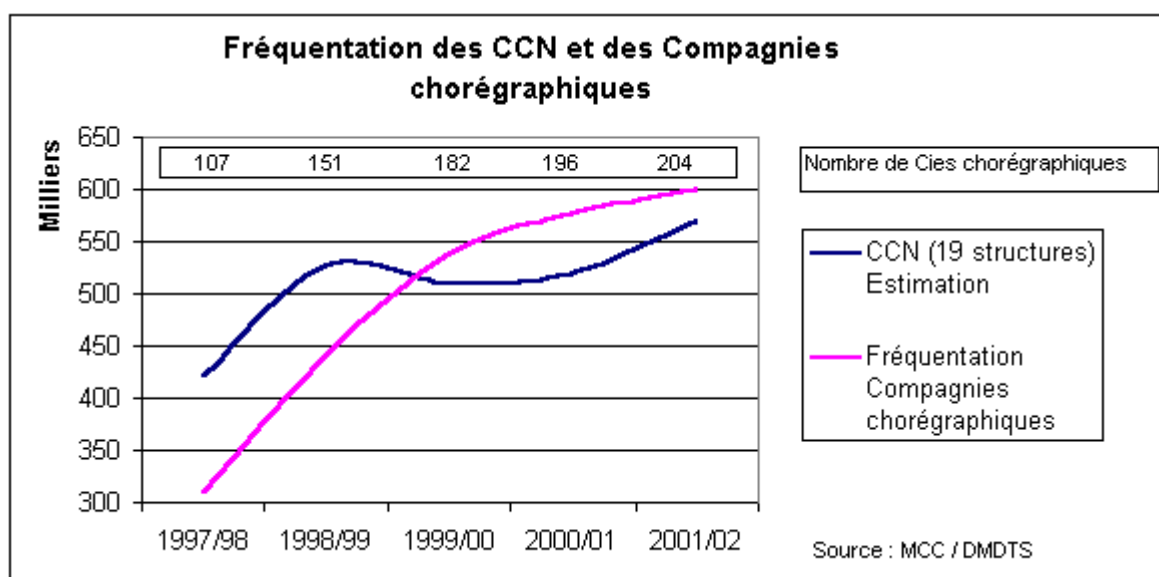
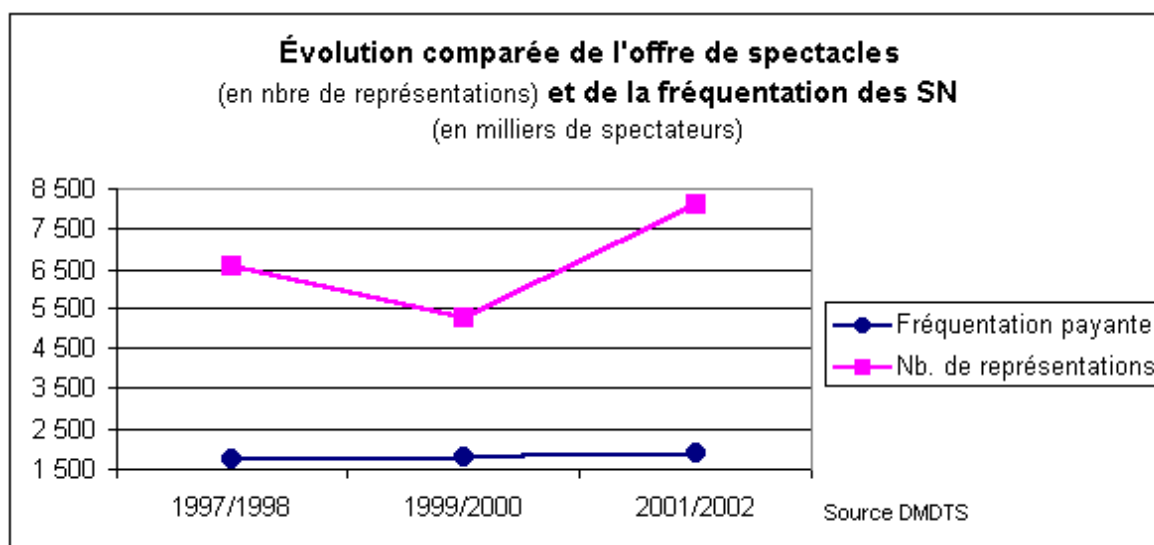
La fréquentation des Centres Dramatiques (CDN, CDR) a perdu un demi million de spectateurs payants en 10 ans.



¹² Cette étude a été réalisée en 2002 dans les 15 États membres sur un échantillon de personnes représentatif et âgé de plus de 15 ans (la population âgée de plus de 15 ans en UE s'élève à 672,53 M d'individus). Pour tous les États membres UE, une procédure de pondération nationale a été réalisée.

On a demandé aux citoyens de l'Union Européenne de dire combien de fois au cours des 12 derniers mois ils ont pratiqué certaines activités culturelles en se positionnant sur une échelle de 1 à 5 (où 1 = «jamais» et 5 = «plus de 12 fois» ; la position centrale est 3, soit entre 4 et 6 fois). La valeur la plus forte est le cinéma avec une moyenne à 2,3.

La fréquentation des scènes nationales (SN) et des compagnies produites par les centres chorégraphiques (CCN) est en hausse.



Source: Mesure / MCC / DMDTS

	1997/98 1998	1998/99 1999	1999/00 2000	2000/01 2001	2001/02 2002	EVOLUT°
Théâtres Nationaux (5)						
Fréquentation totale, tous spectacles confondus (tournées non comprises)	698 522	627 733	528 907	513 843	580 966	-17%
Subvention du MCC -Titre IV en année calendaire (M€)	50,9	52,1	54,4	57,4	57,9	14%
Coût pour l'État par spectateur en €	73	81	99	106	99	36%

CDN/CDR/CDNEJ (siège et tournées)						
Fréquentation payante	1 729 514	1 794 674	1 416 394	1 504 769	1 377 336	-20%
Nb. de représentations (siège et tournées)	8 188	8 686	7 526	7 852	7 151	-13%
Nombre de structures	45	44	44	43	40	-11%
Subvention du MCC en année calendaire (M€ TTC hors AFR)	48,2	50,4	52,5	53,4	54,6	13%
Subvention des CT en année calendaire (M€ HT)	nd	34,97	36,06	34,97	37,19	6%
Coût pour l'État par spectateur	28	28	37	35	40	42%
Coût pour la CP par spectateur	nd	63	62	59	65	3%

Scènes nationales						
Fréquentation payante	1 735 970	1 724 437	1 780 457	nd	1 873 798	8%
Nombre de SN	65	65	69	69	69	6%
Subvention du MCC -Titre IV en année calendaire (M€ TTC)	38,41	40,38	44,66	43,22	44,51	13%
Subvention des CT (M€ HT)	72,51	75,29	84,94	86,02	nd	19%
Coût pour l'État par spectateur	22,10 €	23,40 €	25,10 €	nd	23,80 €	1%
Coût pour la CP par spectateur	63,90 €	67,10 €	72,80 €	nd	nd	14%

Opéra de Paris (Garnier + Bastille)						
Fréquentation totale, environ 4% de fréquentation exonérée	761 447	804 392	775 496	758 391	756 107	-1%

Théâtres lyriques (12 + opéra comique)						
Fréquentation payante	nd	681 000	nd	690 284	738 000	8%

Orchestres permanents (24)						
Fréquentation (Estimation)	1 532 000	1 546 000	1 481 000	1 495 000	1 424 000	-7%

CT : Collectivités Territoriales
CP : Collectivité Publique

5. Dépenses des Français pour le spectacle vivant

Le budget culturel des ménages français est passé de 3,5% du budget total en 1979 à 4% en 1995 (dernière étude publiée). L'augmentation des prix du spectacle vivant est un facteur mineur de cette hausse (nettement moins important que l'équipement audiovisuel et informatique) puisque ce budget ne représentait en 1995 que 3,5% du budget culturel.

Budget culturel des Français en 1995	Dépense en € (Moyenne)	% du budget culturel
Spectacle vivant	35 €	3,5%
Pratiques artistiques et associatives en amateurs ¹³ (hors photo & vidéo)	61,5 €	6%
Dépense culturelle totale	1 020 €	100%

Source: *Les dépenses des Français en 1995* (Synthèse de l'étude DEP/CREDOC sur *Les dépenses culturelles des Français*).

Le spectacle vivant est un secteur très concentré, 10% des ménages regroupent 50% des dépenses liées au spectacle vivant et à l'achat de disques. Ces « hyper-consommateurs » qui vont régulièrement au théâtre et à des concerts dépensent 13 fois plus pour le spectacle vivant que les autres ménages (soit 22% de leur budget culturel). Ils sont parfois appelés « consommateurs actifs » puisqu'un tiers de leur dépense est consacré aux sorties et pratiques amateurs.

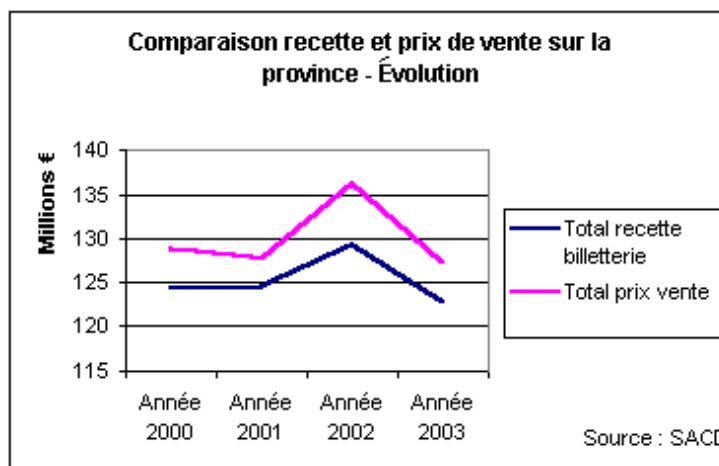
La dépense publique pour le spectacle vivant en 1996 répartie sur le nombre d'habitant de la même année (1827 M€ / 58 M hab.) s'élève à 31,5 € par Français. Cette dépense est légèrement inférieure (-10%) à celle d'un ménage français en 1995 pour le spectacle vivant. Une famille nucléaire française "dépensait" donc environ 130 € par an pour le spectacle vivant en 1996.

Les dépenses du ministère en faveur du spectacle vivant ayant augmenté de 50%, en partant de l'hypothèse, crédible mais non vérifiable, que les dépenses des collectivités territoriales ont connu la même évolution, on peut évaluer la dépense par Français en 2004 à environ 47€.

6. Les théâtres

Le théâtre est la sortie culturelle qui compte le plus de spectateurs réguliers. 41% des pratiquants sont allés trois fois au théâtre contre 25% pour la plupart des disciplines du spectacle vivant.¹⁴

Si l'on compare les recettes générées par l'ensemble des spectacles protégés par la SACD, au prix de vente de ces spectacles (soit le prix d'achat d'un spectacle par un théâtre), on constate que le prix de vente d'un spectacle en moyenne est supérieur à la recette qu'il peut générer¹⁵. Cette constatation générale ne rend pas compte des situations très diverses qui peuvent exister¹⁶.



¹³ Les pratiques musicales, théâtrales et chorégraphiques constituent une part importante, mais non isolée, par l'enquête de ce poste de dépenses.

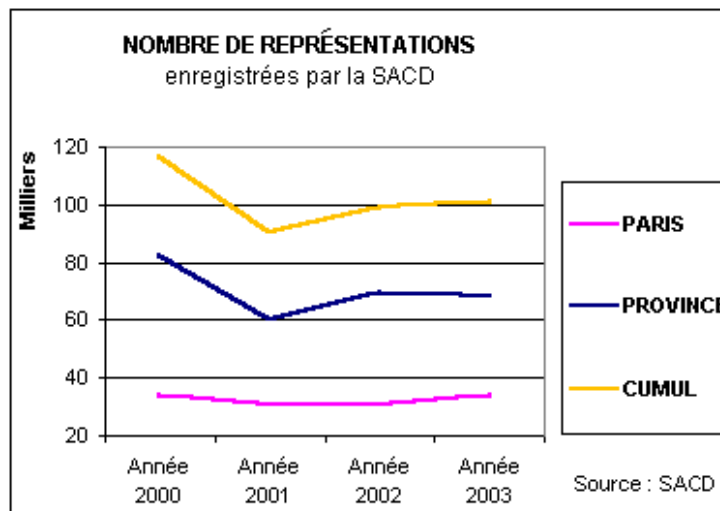
¹⁴ Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, La documentation française, Paris, 1998, p. 249.

¹⁵ Constat réalisé sur les chiffres « province » de la SACD qui représentent environ 80% des représentations.

¹⁶ Certains spectacles n'engendrent pas de prix de vente et/ou pas de recettes. De plus, les recettes des établissements subventionnés sont moindres « du fait » des subventions.

- **L'offre en termes de représentations**

Le nombre de représentations enregistrées par la SACD (qui n'inclut pas certaines représentations dont les auteurs sont dans le domaine public) semble se stabiliser autour de 100.000 par an¹⁷. Les chiffres très bons du début de période sont liés aux festivités du passage à l'an 2000.



7. Les salles de musiques actuelles

En 1997, le rapport de la Commission nationale des musiques actuelles établissait le constat suivant : «Force est de dire que l'état des lieux des musiques actuelles fut difficile à écrire tant le manque d'informations coordonnées et cohérentes s'est fait jour. ». Cette assertion est encore vérifiée.

La musique est l'activité culturelle la plus pratiquée en Europe selon l'étude Eurobaromètre. En France près de 3 Français sur 10 sont allés à un concert de musique classique ou actuelle au cours des douze derniers mois¹⁸.

On distingue aujourd'hui deux types de salle : les salles privées et les salles subventionnées. Les premières accueillent des spectacles en tournées moyennant un prix de location, les secondes font de même mais apportent en général un correctif au prix du marché.

Selon l'enquête sur *Les publics des concerts de musiques amplifiées* publiée en juin 1998 par le DEP, l'âge moyen du public, tous concerts confondus, est de 25 ans. Près de la moitié des spectateurs (46%) appartiennent au monde scolaire ou universitaire. Un spectateur sur trois est une spectatrice.

Selon la DMDTS, 64 SMAC sur 170 étaient soutenues par l'État en 2002. Les subventions versées par le MCC (6,2 M€ en 2002) représentent 32% du budget de ces établissements.

La base de données de l'IRMA nous fournit quelques informations supplémentaires. Elle recense¹⁹ plus de 1400 salles dont 882 proposant régulièrement des concerts en France soit :

- 106 ayant une jauge de 1.200 places,
- 472 d'une capacité de 400 à 1.200 places,
- 840 salles de moins de 400 places²⁰.

¹⁷ Toutes les déclarations 2003 reçues par la SACD n'ont pas encore été traitées à ce jour. Les chiffres 2003 sont donc provisoires.

¹⁸ Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, La documentation française, Paris, 1998, p. 249.

¹⁹ Selon la base de données de l'IRMA, interrogée en avril 2004.

²⁰ Seule la moitié des salles de moins de 400 places propose régulièrement des concerts.

Cette même base de données dénombre :

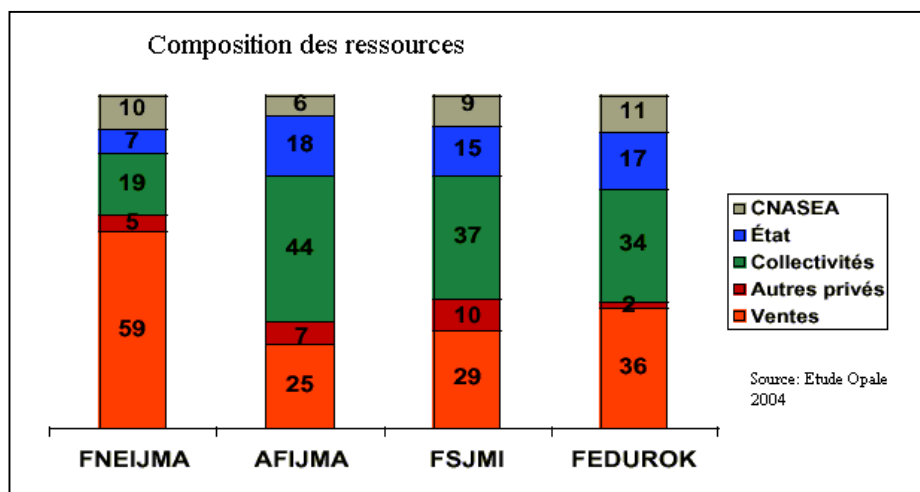
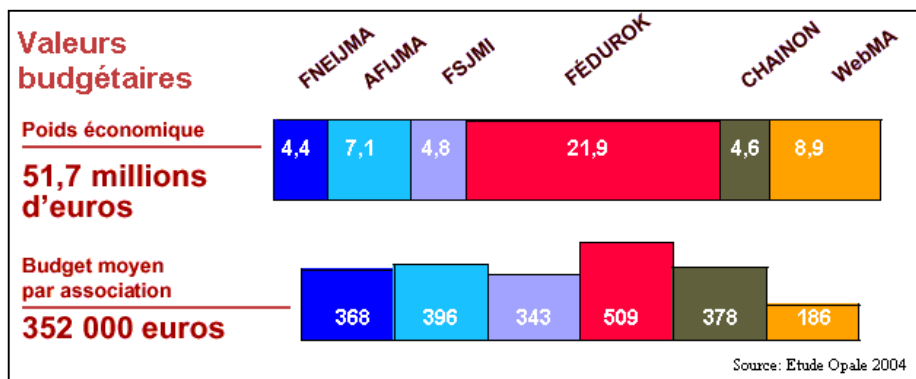
- 9.135 personnes pour l'ensemble du chapitre "Artistes" (contre 7.000 en 1997)
- 749 agents, entrepreneurs de spectacles (dont 463 dans L'Officiel)
- 1.084 festivals (dont 529 dans L'Officiel)
- 1.087 associations et/ou services culturels programmant régulièrement des concerts²¹ (dont 463 dans L'Officiel).

- **Quelques données sur le secteur associatif**

Le secteur des musiques actuelles bénéficie par ailleurs d'un tissu associatif important qui constitue une alternative à la diffusion classique. Le milieu associatif structuré en réseau représente environ :

- « un million d'entrées spectateurs dans les salles et les festivals,
- 6.000 élèves musiciens dans les écoles et les salles proposant des cours, des ateliers et des formations professionnelles,
- 45.000 heures de répétition libres ou accompagnées,
- une démultiplication récente :
 - des interventions éducatives en milieu scolaire,
 - des accompagnements de groupes régionaux en devenir,
 - des accompagnements de projets artistiques et culturels développés par des associations locales partenaires, ou par des communes voisines »²².

Le budget moyen de ces associations est égal à 352.000 euros.



Ces réseaux restent fragiles. Deux salariés sur cinq étaient des emplois jeunes. La disparition de ce contrat remet en cause l'équilibre financier de ces structures.

²¹ Ne sont recensées que les associations ayant une « activité réelle ».

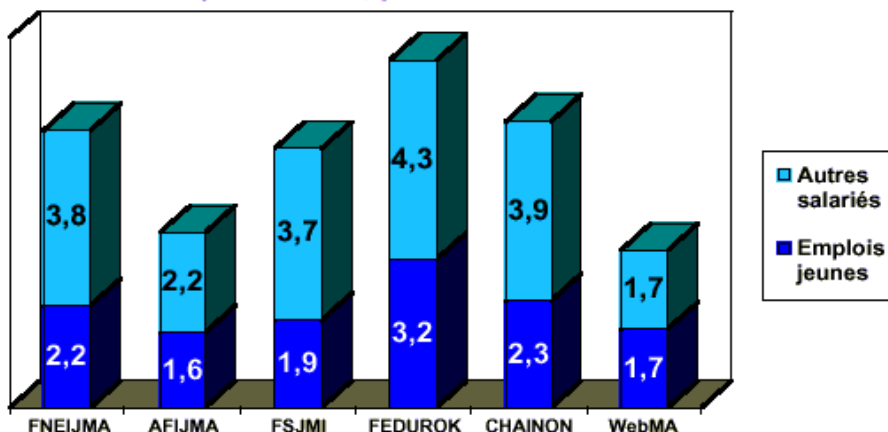
²² Source : *Les emplois-jeunes dans les réseaux musiques actuelles*, Opale / Culture & Proximité (2004).

42% des effectifs permanents sont des emplois-jeunes

WebMA : associations non affiliées à des réseaux et enquêtées pas internet.

Source: Enquête Opale 2004

Nombre d'emplois-jeunes et autres salariés permanents, par association



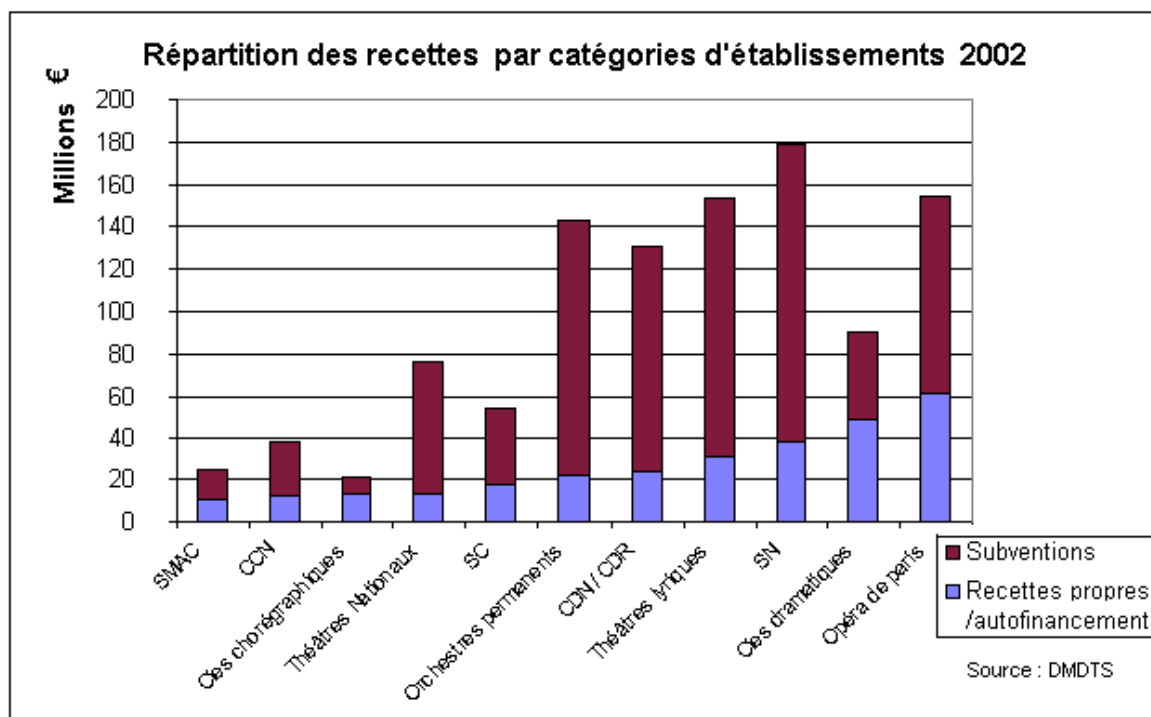
Fréquentation du réseau FEDUROK	2002
Fréquentation salles(s)	681 009
Fréquentation salles(s) + festivals	849 601
Moyenne des entrées par lieu sur l'année	14 490
Moyenne des entrées par lieu par soirée	269
Prix moyens Entrées (Tarif plein)	10,8 €
Recette billetterie par spectateur (Salle + festival)	5,2 €
Source : Chiffres du tour de France de La FEDUROK 2ème édition 2001/2002. Données portant sur 47 lieux (41 pour les données budgétaires) appartenant au réseau FEDUROK.	

8. Le réseau subventionné

Nous présentons ici de façon sommaire les composantes de ce réseau.

On peut distinguer deux niveaux de subvention :

- les établissements dont le financement repose de façon structurelle et permanente sur les aides publiques,
- les structures dont l'exploitation n'est pas subventionnée et qui fonctionnent sur l'aide au projet.



NB : Certains établissements publics tels l'EPPGHV, la cité de la musique, n'ont pas été retenus dans ce tableau car une part importante de leur activité ne relève pas du spectacle vivant.

Ci-après, un tableau chiffré présentant le réseau.

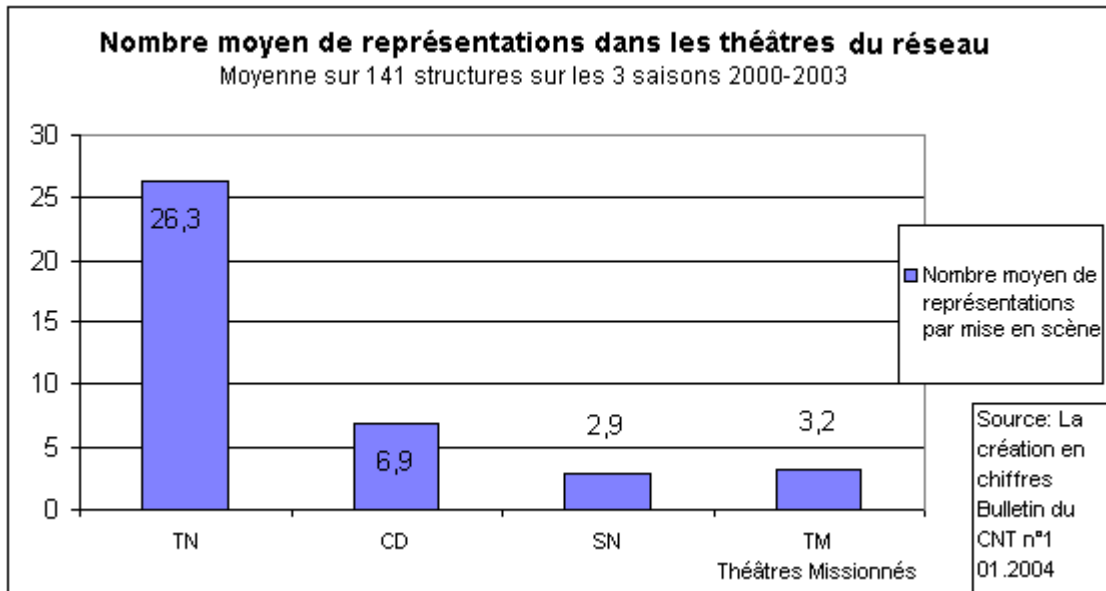
Source: DMDTS/ DEP	Nombre total	Nombre de structures aidées par l'État	% aide de l'État sur budget total	Nombre de spectacles par an	Nombre de représentations par an	Nombre de spectateurs par an	Année source
PRODUCTION							
Théâtres Nationaux	5	5	78%	97	1 807	716 148	2001/02
Opéras de Paris	2	2	59%	34	419	756 107	2001/02
Orchestres permanents	24	24	24%		2110	1 421 510	2002
Centres dramatiques nationaux 33 CDN + 7 CDR	40	40	42%	146	5552	1 094 233	2001/02
Centres chorégraphiques nationaux CCN	19	19	31,5%	34	1300	570 000	2001/02
Centres nationaux de création musicale	4	4	52%		151	33 910	2002
NB: existent aussi 12 studios de création musicale				104 créations			
Théâtres lyriques (12 opéras de région) et Opéra comique	19	12 1	13% 45%	175	883 225	738 000	2001/02
DIFFUSION							
Scènes nationales SN	69	69	25%	2 329	8 095	2 229 435	2001/02
SMAC (73 structurantes)	170*	64	18,5%	?	2 757	731 906	2002
		*(lieux reconnus et aidés par l'État ou autres)					
Scènes conventionnées SC	700	62	12,00%	2 232	5 456	1 495 378	2002
Pôles régionaux du cirque	11	11	18%	?	?	?	2002
Lieux de fabrique (arts de la rue)	12	12	?	?	?	?	
ÉQUIPES CONVENTIONNÉES							
Cies dramatiques (273 conventionnées)	1500	618	33%	996	29 900	2 264 000	2002
Cies chorégraphiques (26 conventionnées)	500	231	20%	136	5 000	600 000	2002
Ensembles musicaux (37 conventionnés)	600	227	20%	1 497	7037	1 836 232	2002

Réseau d'enseignement subventionné

Source DMDTS	Nombre total	Nombre de structures aidées par l'État	% aide de l'état sur budget total	Nombre d'élèves	Nombre d'enseignants permanents + ponctuels	Année source
ENSEIGNEMENT AMATEURS						
CNR (Conservatoires Nationaux de Région)	36	36	8,60%	47 574	3 085	2001
ENMD (Écoles Nationales de Musique et Danse)	105	105	9,50%	83 789	4 590	2001
EMA (Écoles Municipales Agréées)	250	0	pas d'aide	128 700	7 830	2001
MUSIQUE ET DANSE						
Conservatoire national supérieur (Paris et Lyon)	2	2		1900		2001-02
CNDC	1	1	0,4728	34	23 ponctuels	2001-02
École Nationale Supérieure de Marseille	1	1	0,3461	118	7 + 3	2001-02
École Supérieure de danse Rosella Hightower	1	1	0,0852	300	18 + 1	2001-02
CEFEDM (Centres de formation des enseignants de la danse et de la musique)	10	10	0,71	605 (danse)	260 (danse) 700 (musique)	2001-02
Centres agréés privés (danse)	26	0	0	235	260	2001-02
9 CFMI	9	9		500	13 + 121	2001-02
CIRQUE						
CNAC	1	1	0,826	45	8 + 29	2001-02
ANCAR (Fratellini) Année 2003 [vient d'ouvrir]	1	1	0,29	12	10	2003
Rosny	1	1	0,71	32	6 + 20	2001-02
THEÂTRE						
CNSAD	1	1	0,86	95	18 + 30	2001-02
ETNS (Strasbourg)	1	1	0,93	44	40	2001-02
ESNAM (Marionnettes)	1	1	0,71	30	64	2001-02
ENSATT				tutelle de l'éducation nationale 134		
Écoles d'art dramatique	6	6	0,32	132	19+83	2001-02

9. Nombre moyen de représentations dans les théâtres du réseau

Le nombre moyen de représentations par salle, exception faite des théâtres nationaux est assez faible. Les centres dramatiques proposent environ 7 représentations par spectacle, les scènes nationales à peine trois. **Ce chiffre est à rapprocher du nombre moyen de représentations par compagnies qui est de 34,5.** On en déduit que les spectacles tournent beaucoup (10 établissements et plus) ou qu'ils se produisent hors du réseau subventionné.



23

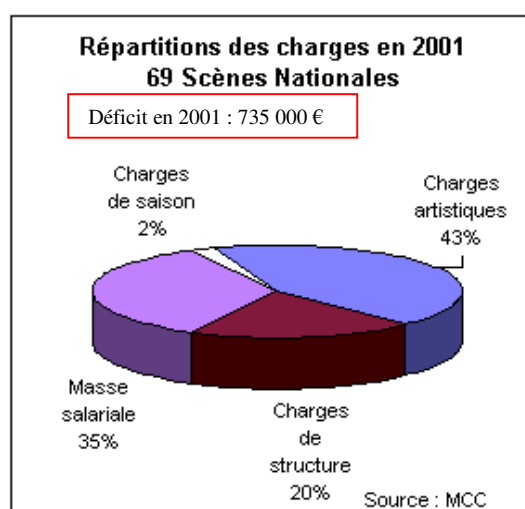
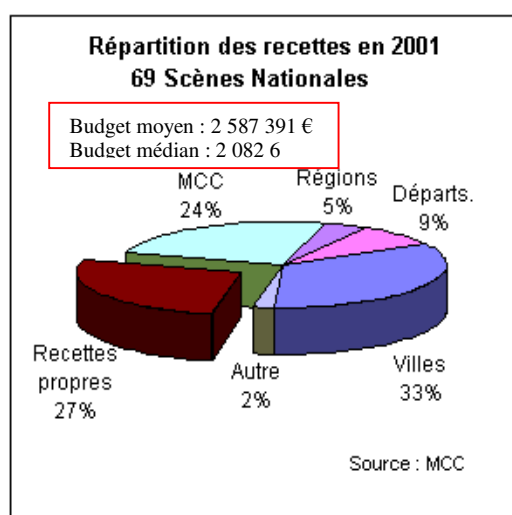
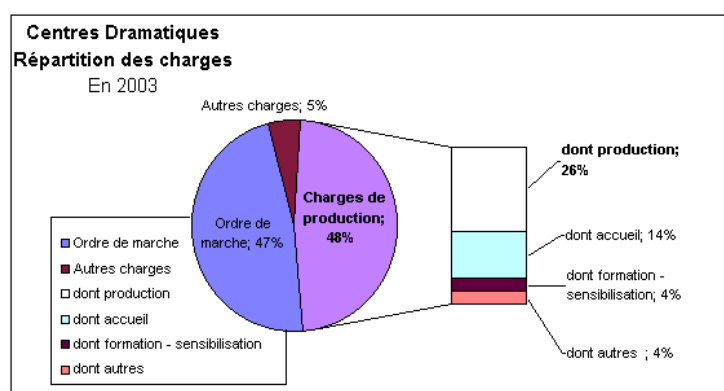
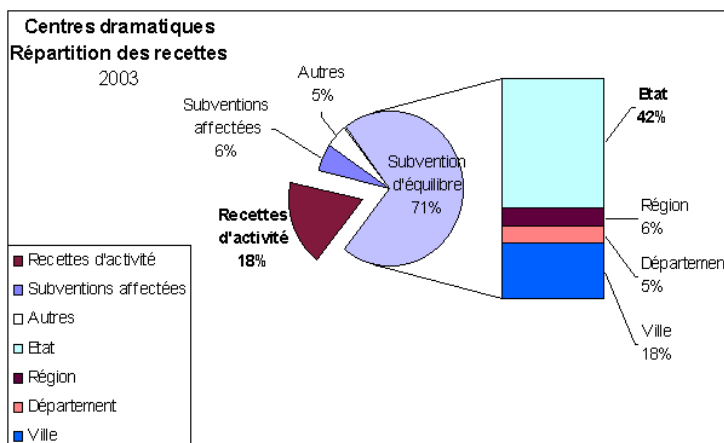
« Le nombre moyen de représentations pour une mise en scène dans un lieu est de 4 pour une œuvre d'un auteur vivant (sachant que leur nombre s'échelonne de 1 à 180), alors qu'il est de 6,8 pour une œuvre du domaine public (de 1 à 311). »²⁴

²³ Le réseau des théâtres missionnés n'existe plus aujourd'hui. Une partie des théâtres de ce réseau appartient aujourd'hui au réseau des scènes conventionnées.

²⁴ *La création en chiffres*, Bulletin du CNT n°1, janvier 2004.

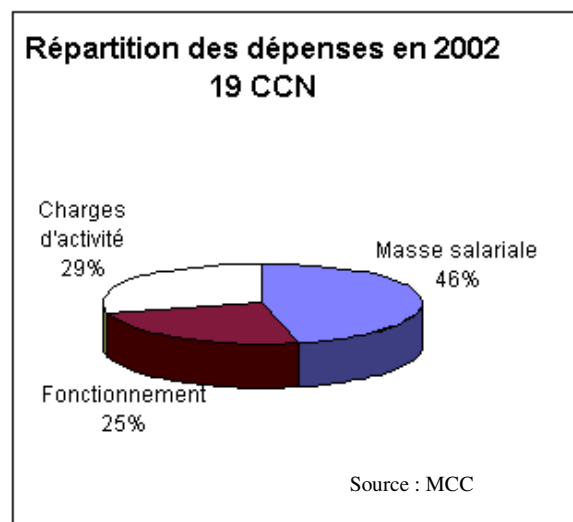
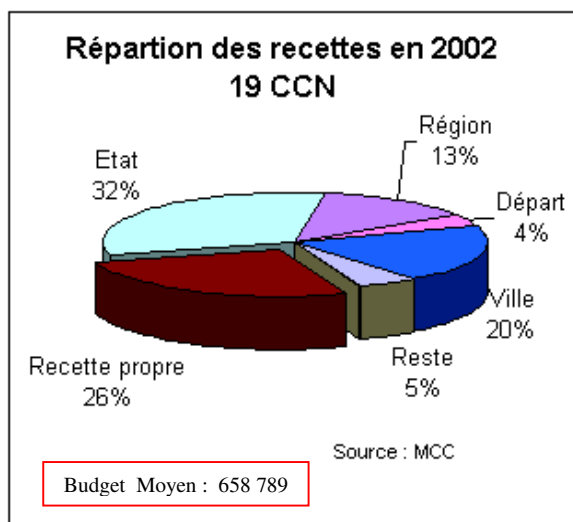
10. Quelques données sur le financement des établissements subventionnés

Les établissements de théâtre reconnus par l'État sont subventionnés à hauteur de 70% (CD, SN) par les collectivités publiques. En 2001 cela représentait 217,6 M€ HT pour les centres dramatiques et scènes nationales (CDN : 88,3M€ + SN : 129,3M€)²⁵.



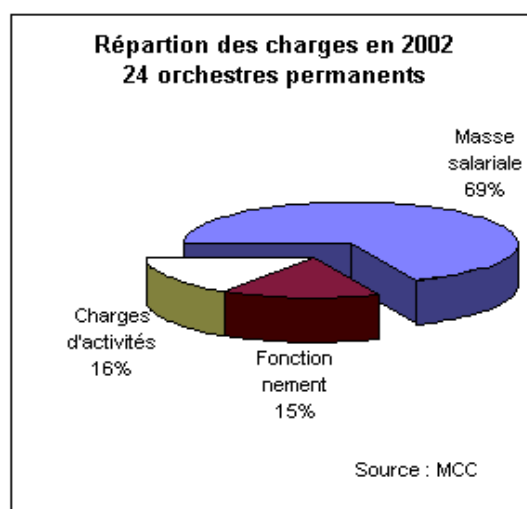
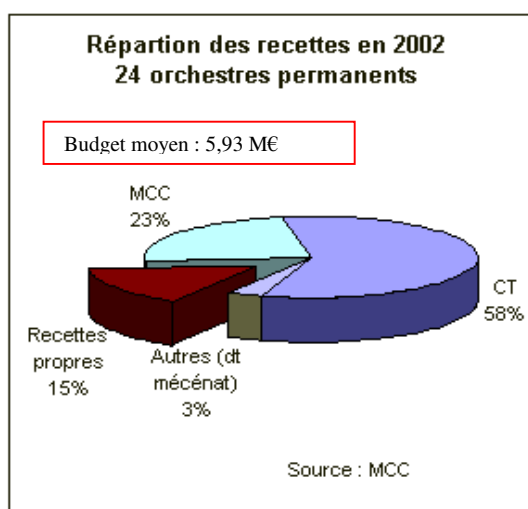
Le montant des charges de saison est sous-estimé ; les scènes nationales comptabilisent le plus souvent leurs charges de saison (accueil, communication, etc.) dans leurs charges artistiques ou de structure.

²⁵ Réalisé d'après budgets en euros, HT consolidés sur 69 scènes nationales. Sont prises en compte les subventions versées par le MCC et les collectivités territoriales. Pour les centres dramatiques la subvention AFR est prise en compte.



L'argent affecté à la création artistique²⁶ est assez faible (26% pour les centres dramatiques et 19% pour les scènes nationales). Moins d'un centre dramatique sur trois, par exemple, dispose d'artistes permanents. Ces équipes artistiques représentent entre 2 % et 17 % (CDN de Lyon) de ces charges, 8% en moyenne.

Le poste de dépense le plus important pour un établissement subventionné est aujourd'hui la masse salariale. Elle représente entre un tiers et deux tiers des charges totales et plus de 60% des charges de structure.



²⁶ Marge artistique = Total subventions - fonctionnement - masse salariale permanents + masse salariale artistes permanents. Les recettes propres ne sont pas prises en compte dans le calcul (centres dramatiques : 27 M€ et scènes nationales : 48,3 M€). Ces chiffres sont surestimés car ils prennent en compte le total des subventions et n'excluent pas les subventions affectées directement à des projets artistiques. Dans le cas des scènes nationales cependant, suite à l'adoption d'un cadre analytique, certaines marges ont pu être calculées à partir des subventions de fonctionnement uniquement.

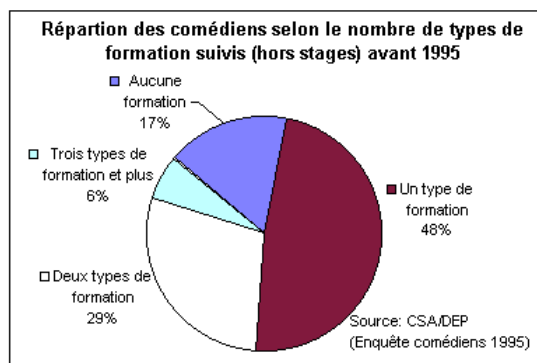
11. Les interprètes, les compagnies et les formations musicales

On se limitera dans cette partie à présenter des indications quantitatives sur la population des interprètes. Pour plus de précisions sur l'emploi et la répartition entre permanents et intermittents, on se reportera au chapitre 2.

- **Le théâtre**

On estime la population des comédiens à 25.000 personnes aujourd'hui, contre 12.000 il y a dix ans. En 1994, 85% des comédiens avaient suivi une formation théâtrale à vocation professionnelle (hors stages). Le cas de la multi formation concernait un tiers des comédiens.

On estime le nombre de compagnies dramatiques professionnelles à 1500. Plus de la moitié reçoit une aide de l'État (conventionnement ou aide à la production). Sur deux saisons (2001-2002), 839 compagnies subventionnées par l'État ont créé environ 1200 spectacles. Ces spectacles ont donné lieu à plus de 37.000 représentations, soit une moyenne de 34,5 représentations par spectacle²⁷. Trois spectacles sur cinq n'ont pas été joués plus de 30 fois. Les deux tiers des spectacles joués appartiennent au répertoire contemporain (auteur vivant ou décédé)²⁸.



Compagnies dramatiques	1997/98	1998/99	1999/00	2000/01	2001/02	ÉVOLUTION
Fréquentation	2 400 000	2 100 000	2 300 000	2 460 000	2 264 000	-6%
Nombre de structures	643	610	626	669	619	-4%
Subvention du MCC Titre IV en année calendaire (M€) TTC	24 224 149	26 145 000	27 928 660	28 325 027	29 834 273	23%
Coût pour l'État par spectateur	10,1 €	12,5 €	12,1 €	11,5 €	13,2 €	31%

- **La musique**

On recensait en France plus de 25.000 musiciens en 2000, contre 6300 au milieu des années 1980. Seuls 8% de ces musiciens sont permanents, ils correspondent aux 2021 musiciens d'orchestre recensés par l'association française des orchestres. Les 92% restant sont des emplois « intermittents ».²⁹

Une étude du DEP révèle une situation paradoxale : « alors que l'économie du domaine musical est aujourd'hui principalement une économie de musique enregistrée [CA en 2003 : 1,64 milliard d'euros selon le SNEP], l'industrie du disque procure de moins en moins d'emplois aux musiciens et le spectacle vivant représente plus de 75% de leur activité ». L'emploi dans l'audiovisuel représentait 34 % du volume d'activités en 1986, contre 10% en 2000.

La profession est aujourd'hui fortement structurée autour du clivage musique savante, musiques actuelles. Les deux tiers des interprètes de musique savante ne pratiquent aucun autre genre musical. Les trois quarts d'entre eux déclarent avoir suivi une formation musicale spécialisée de niveau supérieur, contre un quart des interprètes de musiques actuelles. De manière générale, plus de 30% des musiciens ont suivi ce type de formation, contre 85% des comédiens (chiffre de 1994).

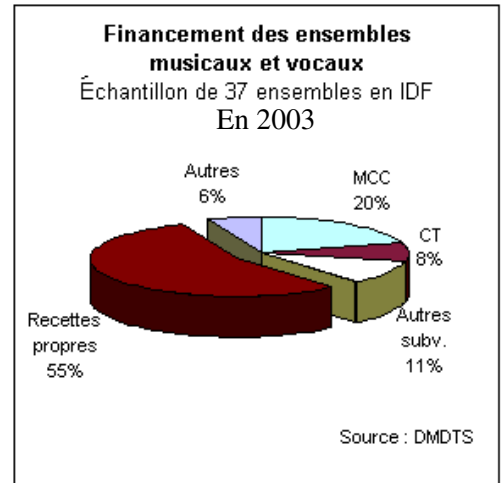
²⁷ Le nombre de représentations n'a pu être mesuré que pour 93% des spectacles.

²⁸ Jean-François Hubert, *Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du ministère de la culture (années 2001, 2002)*, Etude DMDTS, Mars 2004.

²⁹ *Les musiciens interprètes*, in Développement culturel n°140, juin 2003.

On dénombre 24 orchestres permanents soutenus par l'État, 4 centres nationaux de création musicale, 13 théâtres lyriques qui ont comme objectif professionnel l'entretien d'artistes permanents. Une étude réalisée sur 37 ensembles vocaux en Île-de-France présente la répartition des financements suivante.

Le montant des aides accordées par les collectivités territoriales en région est plus important qu'en IDF.



Répartition des recettes propres

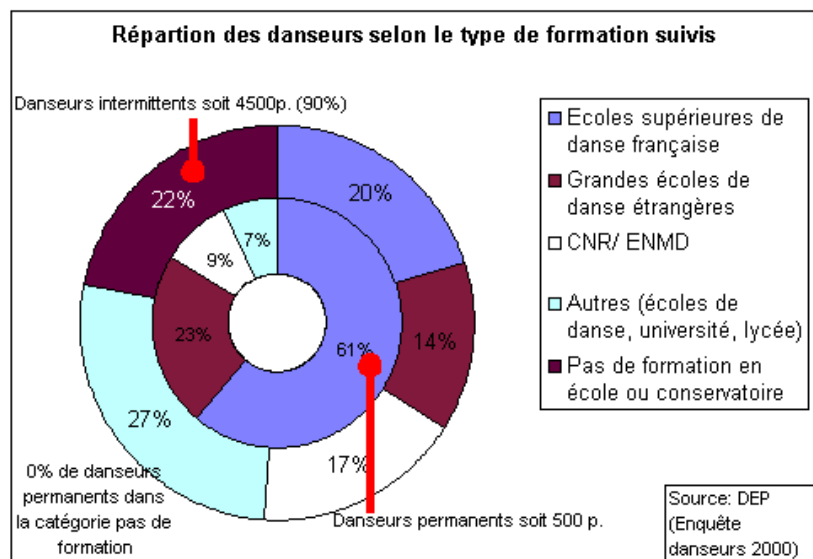
CESSION	COPROD	CORÉAL°	BILLETTERIE	FORMATION	MÉCÉNAT	AUTRES	TOTAL
62%	4,5%	12%	6%	1%	6%	8,5%	100%

Il est à noter que 62% des recettes propres (soit 55% des recettes totales) sont assurées par la vente de spectacles ce qui correspond bien à l'économie des ensembles vocaux qui ne disposent que rarement d'une billetterie propre. En outre les recettes de coproduction sont faibles, ce qui souligne une autre caractéristique du secteur, à savoir que les ensembles musicaux généralement s'auto produisent.

• La danse

La danse française a connu un renouveau à la fin du XX^{ème} siècle. Sa spécificité est aujourd'hui reconnue internationalement. L'AFAA organise régulièrement des festivals français et des saisons de danse française à l'étranger (*France Moves* à New York en 2001, *France Danse* au Japon en 2003, *La francia si muove* en Italie en mai 2004 et *France Moves* à Londres en 2005).

La population des danseurs est estimée à 5000 interprètes. Environ 80% des danseurs ont reçu une formation spécialisée.



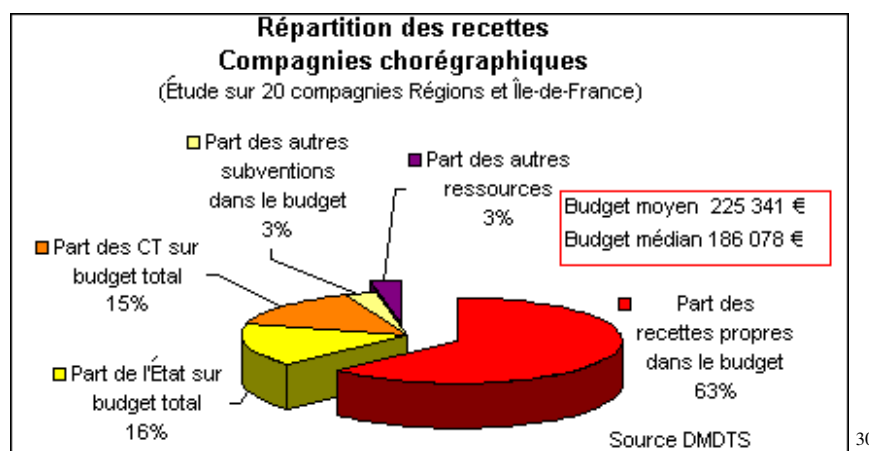
Entre 1998 et 2002 le montant total des subventions à destination des compagnies chorégraphiques a été multiplié par deux.

Source : MC	1998	2002
Total des subventions en €	2,43 M€	4,99 M€
Nb. Aides aux projets	61	120
Nb. Compagnies aidées	35	62
Nb. Compagnies conventionnées	6	22

Les centres chorégraphiques (CCN) ne disposent pas, sauf exception, de salles de spectacle. Les chiffres reproduits ci-dessous sont donc ceux des compagnies produites par les CCN. Ils sont à rapprocher des chiffres de fréquentation des compagnies.

Centres Chorégraphiques Nationaux	1997/98	1998/99	1999/00	2000/01	2001/02	ÉVOLUTION
Fréquentation (Estimation)	420 000	527 000	511 000	520 000	570 000	36%
Nombre de structures	18	19	19	19	19	6%
Subvention du MCC -Titre IV en année calendaire (€ TTC)	9 390 000	10 760 000	11 428 000	11 665 000	12 104 000	29%
Subvention des CT (€ HT)	11 086 000	12 138 000	12 648 000	13 065 000	13 415 000	21%
Coût par spectateur pour l'État	22,40 €	20,40 €	22,40 €	22,40 €	21,20 €	-5%
Coût par spectateur pour les CT	26,40 €	23,00 €	24,80 €	25,10 €	23,50 €	-11%
Coût par spectateur pour la CP	48,80 €	43,40 €	47,10 €	47,60 €	44,80 €	-8%

Compagnies chorégraphiques	1997/98	1998/99	1999/00	2000/01	2001/02	ÉVOLUTION
Fréquentation	310 000	440 000	540 000	577 000	600 000	94%
Nombre de compagnies	107	151	182	196	204	91%
Subvention du MCC -Titre IV en année calendaire (€ TTC)	2 430 000	3 210 000	3 980 000	4 340 000	4 990 000	105%
Subvention des CT (€ HT)	1 768 000	2 287 000	2 871 000	2 930 000	3 047 000	72%
Coût par spectateur pour l'État	7,8 €	7,3 €	7,4 €	7,5 €	8,3 €	6%
Coût par spectateur pour les CT	5,7 €	5,2 €	5,3 €	5,1 €	5,1 €	-11%
Coût par spectateur pour la CP	13,5 €	12,5 €	12,7 €	12,6 €	13,4 €	-1%



³⁰ Les chiffres concernant les collectivités territoriales (CT) sont sujets à caution dans la mesure où toutes les CT en Île-de-France ne subventionnent pas les compagnies aidées par l'État alors qu'elles peuvent en revanche soutenir des compagnies que l'État n'aide pas. Ces statistiques ne valent donc que pour le périmètre considéré et ne sauraient constituer une généralité pour la région.

• Le cirque

Le cirque est la « discipline » du spectacle vivant la mieux connue des Français. Sur 100 Français de 15 ans et plus, 77 sont allés au moins une fois au cours de leur vie au cirque³¹. Cette activité n'est pas la plus fréquentée, puisque sur les 12 derniers mois seuls 13 Français sur 100 ont assisté à un spectacle de cirque, contre 29 pour un spectacle de rue ou 16 pour le théâtre. Une enquête de 1992 distingue 3 catégories de cirque :

- les cirques traditionnels : 61% du public
- les petits cirques : 25% du public
- les cirques modernes : 14% du public

Entre la saison 97/98 et 98/99 le nombre de spectacles et de représentations de cirque présentés sur les scènes nationales a été multiplié par deux (chiffres clés du MCC).

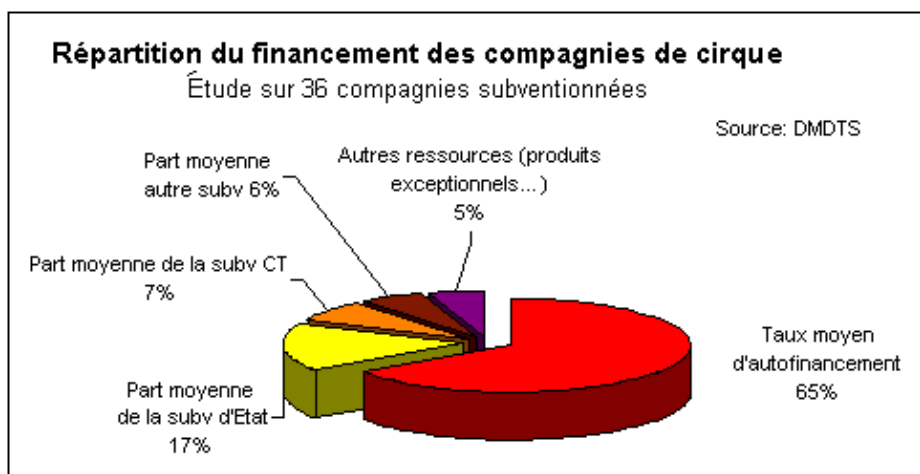
Le nombre de compagnies de cirque a été multiplié par trois entre 1990 et 2004.

Compagnies de Cirque - Évolution				
	Nb. de compagnies	Évolution en %	Nb. de spectacles	Évolution en %
1990	93			
1995	135	45%		
1998			24	
2000	219	62%	46	92%
2001			50	9%
2003	280	28%	90	80%

Source : HLM

Une étude réalisée sur 36 compagnies sélectionnées par la DMDTS montre l'autonomie financière de ce secteur. Seul un quart de ces compagnies a un autofinancement inférieur à 50%.

On estime que le MCC aide environ 28% des compagnies de cirque. 30% des compagnies sont également subventionnées par les collectivités territoriales.



La DMDTS a pu nous indiquer que la subvention moyenne versée par le MCC à un pôle cirque aidé se monte à 160.521 € soit 18% du total des charges. Les CT ont donc un rôle important puisque leur subvention couvre la moitié des charges de ces établissements.

³¹ Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, La documentation française 1998, p. 248. La deuxième activité la plus connue est le théâtre avec 57 réponses positives.

• Les arts de la rue

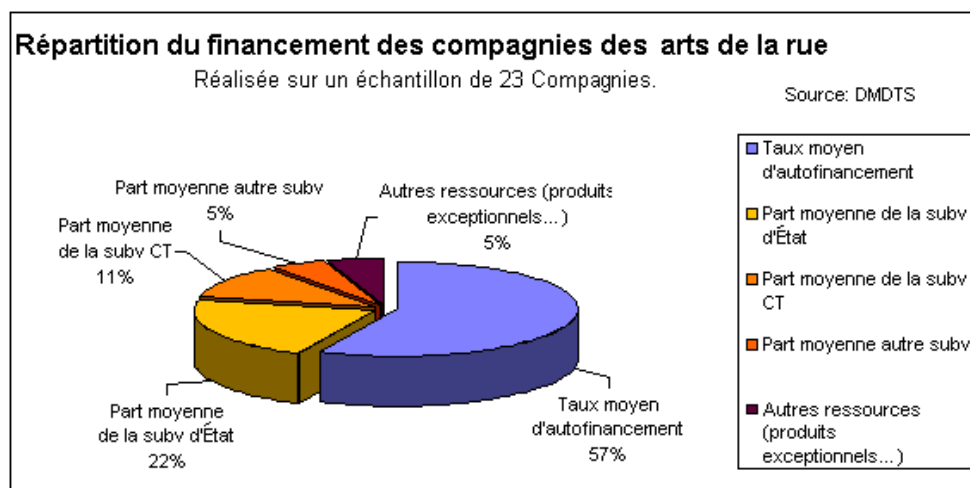
Le spectacle de rue s'est développé au cours des années 1970. Cet art a affirmé sa spécificité au début des années 1980. C'est aujourd'hui un art à part entière et en plein développement. La relative jeunesse de cette discipline peut expliquer en partie son dynamisme et la relative autonomie financière des compagnies de ce secteur.

Le nombre de compagnies dédiées aux arts de la rue a plus que doublé entre 1990 et aujourd'hui (Source : HLM). Dans le même temps le nombre de spectacles semble rester stable.

Arts de la rue - Évolution				
	Nb. de compagnies	Évolution en %	Nb. de spectacles créés ³²	Évolution en %
1990	399			
1995	607	52%		
1998			160	
2000	760	25%	275	72%
2001			243	-12%
2003	889	17%	166	-32%

Source : HLM

Environ deux compagnies des arts de la rue sur trois sont autofinancées à plus de 50%³³. L'économie de production ne repose pas sur la subvention mais sur la vente de spectacle. D'après une étude réalisée par HLM, sur les 2398 représentations prévues entre le 1^{er} juin et le 15 septembre 2003 un tiers était en autoproduction et deux tiers étaient achetés par un programmateur. Une compagnie sur cinq est repérée par le MCC³⁴ et trois compagnies sur cinq ont été subventionnées par une collectivité territoriale. Si l'on réalise, d'après un échantillon³⁵, le budget type de ces compagnies, on observe la répartition suivante.



³² La forte hausse du nombre de spectacles enregistrée en 2000 est liée aux festivités du nouveau millénaire. La baisse de 2003 s'explique par les annulations de l'été 2003. L'été est un moment crucial pour cet art.

³³ Sur un échantillon de 23 compagnies des arts de la rue (conventionnées ou non) sélectionné par la DMDTS.

³⁴ Cette compagnie a pu recevoir une aide de la DMDTS ou de la DRAC sur un projet ou sur une saison, voire plus.

³⁵ Sur un échantillon de 23 compagnies des arts de la rue (conventionnées ou non) sélectionné par la DMDTS.

ANNEXE 2

Systeme d'information sur le spectacle vivant

ANNEXE 2 : Système d'information sur le spectacle vivant

Constat

Le travail de la mission a mis en évidence l'insuffisance d'informations statistiques fiables. Les intervenants de ce secteur, élus, professionnels, artistes, administration avancent parfois des chiffres contradictoires. Les données provenant des mêmes structures diffèrent d'un document à l'autre sans que l'on soit en mesure d'identifier la source de ces divergences.

Il existe aujourd'hui de nombreux centres de ressources (cf. p. 33). Ces derniers se concentrent souvent sur la publication d'études thématiques. Il est dès lors difficile d'établir des évolutions ou des séries. L'absence de terminologie unifiée rend très délicate toute comparaison.

Au niveau du ministère, la DMDTS qui possède son propre observatoire privilégie le secteur subventionné et ne couvre pratiquement pas le secteur privé et associatif qui représente une part conséquente de l'offre. Par ailleurs de nombreuses informations remontent du terrain en direction des DRAC où elles ne sont pas traitées faute de temps et de personnel. Il convient de signaler que cette activité statistique est traditionnellement l'apanage des syndicats (Ex : le SNEP pour l'industrie du disque), et que dans le secteur du spectacle vivant ils ne produisent ou ne communiquent pas de données.

La situation est paradoxale. Il existe aujourd'hui plusieurs centres de ressources, plusieurs observatoires. De nombreuses informations quantitatives et qualitatives sont disponibles (les 3300 équipes artistiques subventionnées produisent chaque année des rapports sur leur activité, idem pour les lieux subventionnés, etc.). Or peu d'informations³⁶ sont disponibles. Les différents acteurs qui possèdent des informations hésitent à les communiquer. La majorité des études date du milieu des années 1990.

Objectif

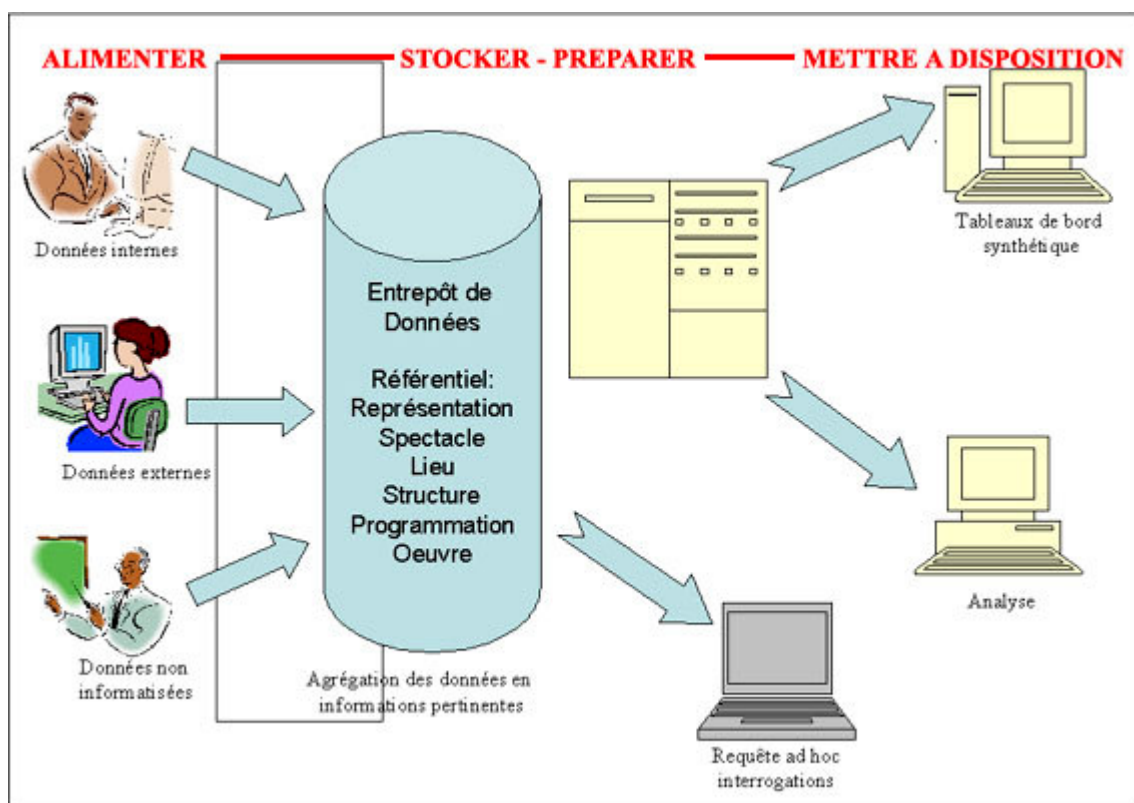
Permettre à l'ensemble des intervenants de disposer d'informations partagées et non contestables sur le spectacle vivant et faciliter ainsi l'exercice de leurs responsabilités. Améliorer la compréhension des mécanismes de production et de diffusion. Favoriser la concertation. Communiquer et diffuser des informations fiables

Rappel

Le travail d'un observatoire ne pourra être réalisé que si une réflexion approfondie sur les nomenclatures, la terminologie, le vocabulaire employés est réalisée par tous les acteurs du secteur concerné. De même le champ d'application de cet observatoire doit être restreint dans un premier temps, quitte à être élargi au fur et à mesure.

Rappelons brièvement les grandes étapes qui conditionnent le fonctionnement d'un futur dispositif d'observation.

³⁶ Les enquêtes sur *les pratiques culturelles* réalisées par le DEP qui sont devenues une référence sur le comportement culturel des Français ont par exemple lieu tous les 8 ans (1973, 1981, 1989, 1997 publié en 1998). La prochaine enquête devrait donc avoir lieu en 2005. Il est également possible que certaines enquêtes aient été lancées suite à la crise de cet été.



Source : d'après étude CESIA, Définition d'un système d'information sur la diffusion du spectacle vivant, 1999.

Synthèse des charges (Étude CESIA 1999)	
Investissement sur 4 ans	Fonctionnement
Années-hommes : 10	Système d'information : 2 à 4 ETP
Études et matériel informatique : 762.000€ (5MF)	Alimentation en données : 5 à 25 ETP
Alimentation en données : 1 à 5 ETP	

Source : Étude CESIA, Définition d'un système d'information sur la diffusion du spectacle vivant, 1999, p. 26

Le coût de la mise en place était évalué en 1999 à 762.000€ TTC (5 MF) répartis sur 4 ans.

On peut dégager de la situation actuelle, trois hypothèses de travail.

Hypothèse 1 : Remise en ordre concertée

L'ensemble des centres de ressources, centres de documentation couvre aujourd'hui le champ du spectacle vivant dans sa totalité. Cependant les données les plus essentielles pour la compréhension de ce secteur dans son ensemble sont encore indisponibles. La première hypothèse de travail consiste donc à partir de l'existant, à coordonner l'action des structures existantes afin d'obtenir une photographie pertinente du spectacle vivant.

Cette hypothèse permettrait de conserver le savoir-faire des partenaires et éviterait de répliquer l'information déjà existante. La DMDTS (éventuellement son observatoire) pourrait être chargée de cette mission de réorganisation. En sus de son expertise, cette direction possède la légitimité et l'autorité nécessaire pour jouer le rôle de pilote de cette entreprise. Elle pourrait ainsi fournir des conseils aux producteurs d'informations statistiques, homogénéiser les données et mettre à la disposition des partenaires ses moyens logistiques.

Hypothèse 2 : Création d'un observatoire indépendant

Elle impliquerait la création d'un nouvel établissement. La loi d'orientation du spectacle vivant pourrait l'instituer. Ce dernier remplirait une mission de service public et aurait pour fonction de fournir un état des lieux annuel et de produire des études.

Hypothèse 3 : Une commission permanente au sein du CNPS

Conformément à l'article 7 du décret n° 93-724 du 29 mars 1993, le Conseil National des Professions du Spectacle peut créer en son sein des commissions spécialisées. Selon le même décret, le CNPS "peut être consulté par le Gouvernement sur toute question relative aux professions culturelles". Son intervention dans ce domaine est donc légitime.

La Commission nationale chargée de l'observation du spectacle vivant pourrait être composée sur le modèle de la commission permanente pour l'emploi. Elle pourrait se faire assister, en tant que de besoin, d'experts de son choix.

Cette commission aurait à se prononcer sur

- la stratégie et les choix de l'observatoire
- la terminologie et la nomenclature unifiées à adopter
- la nature des indicateurs, et le mode de calcul
- la composition de tableaux de bord
- le cahier des charges d'une synthèse nationale annuelle

Elle pourrait utilement préfigurer la création d'un observatoire indépendant (hypothèse 2).

Quelle que soit l'hypothèse retenue, cet observatoire devra comporter un niveau national et un niveau régional. Plusieurs réseaux existants ont expérimenté des projets et pourraient servir d'appui (ARDM, DRAC, etc.).

L'observatoire devra être doté d'un site internet régulièrement actualisé et d'une base de données en ligne. Les logiciels libres, l'absence de développeurs externes devraient concourir à rendre la base de données « simple » et réactive (création de requêtes en temps réel). La solution retenue devra être évolutive.

Pour impliquer l'ensemble des partenaires, il serait intéressant que ces derniers s'engagent financièrement dans le fonctionnement de l'outil. Ainsi animés par une volonté de « retour sur investissement », ils seraient plus attentifs à son développement. Par ailleurs un observatoire financé majoritairement par l'Etat pourrait apparaître comme une structure de contrôle et limiter l'engagement de certains partenaires.

Les centres de ressources existants

Plusieurs outils spécialisés dépendent du ministère de la culture ou sont sous convention avec lui. De nombreuses structures associatives existent également, citons le cas de la FEDUROK particulièrement active dans ce domaine.

1. NIVEAU NATIONAL

- Centre de documentation du département des études et de la prospective (DEP) – 1970.

Créé au sein du département des études et de la prospective dans les années 70, le centre de documentation a constitué, en une trentaine d'années un fonds documentaire, à dimension historique, sur les politiques de la culture, dont disposent prioritairement les chargés d'études du service. Sa mission concerne la diffusion de l'information au sein du ministère, grâce à l'exploitation documentaire qui en est faite et aux publications qui sont réalisées.

Le DEP publiera désormais sa célèbre enquête sur les pratiques culturelles des Français tous les quatre ans (au lieu de huit précédemment). Il a arrêté en 1996 son enquête nationale sur la répartition des dépenses publiques pour le spectacle vivant et ses enquêtes annuelles sur les scènes nationales et les CDN. Ces deux dernières enquêtes (SN et CDN) sont désormais confiées à la DMDTS.

- Observatoire des politiques du spectacle vivant de la DMDTS

Créé en 2001, ce bureau est composé de quatre permanents. Il publie régulièrement l'"État des réseaux" et s'intéresse principalement au secteur subventionné.

- Observatoire des Politiques Culturelles (Grenoble)

Outil d'observation permanente et de mise en débat des politiques culturelles, notamment territoriales, l'Observatoire des politiques culturelles (OPC) a été parrainé à sa création, en mars 1989 par le ministère de la culture. Il s'agit d'un organisme national qui a été créé pour accompagner la décentralisation, la déconcentration des politiques culturelles, la réflexion sur le développement et l'aménagement culturel du territoire, les dynamiques culturelles et artistiques à travers des missions de formation, d'études, de conseil et d'information.

- Centre de documentation juridique et administrative

1990 - Documentation juridique et administrative, notamment sur le droit des affaires culturelles

- Relais Culture Europe

Ils informent les professionnels du secteur des arts et du patrimoine sur les dispositifs communautaires en faveur de la culture.

2. NIVEAU REGIONAL

19 centres de documentation rattachés aux DRAC (recensés sur le site du ministère.)		
Alsace	Franche-Comté	Pays de la Loire
Aquitaine	Île-de-France	Picardie
Bourgogne	Languedoc-Roussillon	Poitou-Charentes
Bretagne	Limousin	PACA
Centre	Lorraine	Rhône-Alpes
Champagne-Ardenne	Midi-Pyrénées	
Corse	Nord-Pas-de-Calais	

14 ARDM (RESEAU MUSIQUE ET DANSE)		
ARIAM ÎLE-DE-FRANCE	MUSIQUE ET DANSE EN LANGUEDOC-ROUSSILLON	MUSIQUES ET DANSES EN PICARDIE, ASSECARM
AUVERGNE MUSIQUES DANSES	MUSIQUE ET DANSE EN LIMOUSIN	REGION MUSIQUE ROUEN
DOMAINE MUSIQUES NORD, PAS-DE-CALAIS	MUSIQUE ET DANSE EN POITOU-CHARENTES ³⁷	MUSIQUES ET DANSES EN BRETAGNE
MUSIQUE DANSE BOURGOGNE ASSECARM	AGENCE MUSIQUE ET DANSE RHONE-ALPES	ARCADE PACA ³⁸
MUSIQUE ET DANSE EN LORRAINE	ARIA CENTRE	

3. MUSIQUE, ART LYRIQUE ET DANSE

- Centre d'information musique et danse (CIMD)

La mission du CIMD est de diffuser de l'information sur la pratique musicale et chorégraphique, les métiers, les stages, les concours mais aussi d'orienter les demandes spécifiques sur des structures qui traitent directement l'information (organismes professionnels ou institutionnels, centres de documentation spécialisés, etc.)

- L'Observatoire de la musique

L'Observatoire est désormais chargé de deux missions : développer un outil de suivi statistique sur l'économie du secteur de la musique et notamment, la production phonographique (édition, promotion et distribution), la diffusion média (radio, télévision et nouveaux supports), le spectacle vivant (économie de la production et de la diffusion) et développer des échanges avec les milieux institutionnels et professionnels

- Le Hall de la Chanson

Le Hall de la Chanson, Centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles, association de la loi 1901 établie à la Villette, est soutenu par le ministère de la culture et la SACEM. Son objectif est de valoriser un patrimoine méconnu, oublié, parfois injustement négligé, et d'en raconter l'histoire. Le Hall s'est donné pour mission de construire progressivement une généalogie de la chanson, cherchant à faire surgir les lignages entre les différents genres de musiques populaires sans distinction.

- Information & Ressources Musiques Actuelles (IRMA)

Structure d'édition et de formation réunissant trois centres d'information, pour le jazz (CIJ), pour le rock et la chanson (CIR), et pour les musiques traditionnelles (CMT), l'IRMA s'adresse aux acteurs des musiques actuelles, professionnels et amateurs.

Nature du fonds : base de données française et européenne recensant et présentant l'activité de plus de 50.000 acteurs et entreprises (artistes, organismes, producteurs, prestataires, médias...). - Publications (annuaires, guides thématiques et professionnels, actes de colloques, rapports, brochures, revues...).

- CND

Site ressource où l'on peut trouver de nombreuses informations sur le métier de danseur ou de chorégraphe, sur les formations initiales, supérieures ou professionnelles, les bourses, les concours ou les droits sociaux...

On peut citer de plus (liste non exhaustive) :

- Centre de recherche et de documentation du Musée de la musique
- Centre de Musique Baroque de Versailles
- Médiathèque Hector Berlioz au conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
- Médiathèque du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon
- Médiathèque de l'IRCAM

³⁷ Cette association développe actuellement un projet de BDD.

³⁸ L'ARCADE qui est à l'origine de la base RMD a développé récemment une base de données consacrée au spectacle vivant.

4. THEATRE, CIRQUE ET ARTS DE LA RUE

- **Centre national du théâtre**

Le Centre national du théâtre, créé en 1993 est une association subventionnée par le ministère de la culture et de la communication, le ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche et par la ville de Paris. Documentation et information sur le paysage théâtral français : théâtres, compagnies, festivals, organismes de formation, métiers, partenaires institutionnels du théâtre, édition spécialisée... Conseil aux jeunes désirant suivre une formation initiale pour les métiers artistiques, techniques ou administratifs du spectacle. Conseil aux professionnels pour les problèmes touchant aux activités du spectacle : budgétaires, juridiques, fiscaux, droits d'auteurs... Mise en place d'actions ponctuelles visant à la promotion du théâtre.

- **Centre de documentation du Centre national sur les arts du cirque**

La mission du centre est de répertorier, conserver, renseigner, de publier et encourager la recherche et la documentation sur les arts du cirque et ses composantes. La médiathèque s'articule autour d'une bibliothèque et d'une vidéothèque avec deux autres sections plus modestes, la discothèque et la photothèque.

- **Hors les murs (HLM)**

Association nationale pour le développement et la promotion des arts de la rue et de la piste. Elle récupère les banques de données et le Goliath (annuaire des arts de la rue) développés par Lieux publics (toujours en convention avec le MCC).

- **L'Institut international de la marionnette**

L'Institut international de la marionnette a été créé en 1981 sous les auspices de l'Union internationale de la marionnette (UNIMA) et du ministère de la culture, son École nationale supérieure des arts de la marionnette (ESNAM) naît en 1987. Ils ont une vocation internationale dans tous leurs domaines d'activité : enseignement et formation, rencontres, édition, recherche, documentation, promotion du spectacle vivant, etc.

On peut citer de plus (liste non exhaustive) :

- Bibliothèque-musée de la Comédie française
- Bibliothèque du conservatoire national supérieur d'art dramatique. Bibliothèque Béatrix Dussane
- Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France
- Bibliothèque de l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (TNS).

ANNEXE 3

L'hyperflexibilité sous abri assurantiel (extrait)

ANNEXE 3 : L'hyperflexibilité sous abri assurantiel (extrait)

La situation de chaque actif intermittent doit en effet être appréciée selon le nombre cumulé d'heures de travail rémunéré qu'il obtient dans une période de temps donnée : c'est cette quantité de travail accumulé qui est déterminante pour sa protection sociale et pour son accès à l'indemnisation de ses périodes interstitielles d'inactivité par un régime spécifique d'assurance-chômage. Techniquement, le système d'indemnisation du chômage des personnels intermittents des secteurs du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel en France a fonctionné jusqu'à présent ainsi. Lorsqu'un intermittent a atteint ou dépassé un seuil d'activité cumulée de 507 heures sur les 12 derniers mois, et qu'il connaît une période d'inactivité, il entre, pour un an, dans un épisode d'indemnisation qu'il peut néanmoins suspendre à tout moment pour reprendre une activité de courte durée, puis, dès la fin de ce contrat, retrouver son état de chômeur indemnisé. Deux compteurs égrènent ainsi son temps : celui de l'indemnisation, qui voit se réduire le crédit de temps chômé indemnisable à mesure que l'intermittent le consomme, et celui du travail rémunéré effectué entre deux moments d'inactivité, qui lui permet d'accumuler des heures de travail propres à lui assurer, si elles sont suffisamment nombreuses, un nouvel épisode consécutif d'indemnisation, à la fin du premier.

En 1980, cette alternance entre temps chômé et reprise d'activité, *au sein d'un épisode d'indemnisation*, était encore une pratique minoritaire : dans 36% des cas seulement, les intermittents bénéficiaires des ASSEDIC suspendaient leur indemnisation le temps d'un ou plusieurs brefs contrats de travail ; le plus souvent, un professionnel dans les métiers considérés connaissait une période d'activité régulière sans chômage interstitiel durable, ou, plus rarement, une période de chômage indemnisé de plusieurs mois sans activité interstitielle. En 1985, la pratique de l'alternance entre temps chômé indemnisé et reprise d'activité est devenue majoritaire (60% des cas), et elle s'est quasiment généralisée depuis le début des années 1990 (les 90% étaient franchis en 1992).

Parallèlement, les séquences de reprise d'activité au sein d'un épisode d'indemnisation se multipliaient : on en trouvait en moyenne 4,4 chez ceux qui pratiquaient cette alternance en 1980, mais 15,5 en 1992. Autant dire que le comportement minoritaire d'imbrication d'épisodes brefs de travail au sein d'un épisode long de chômage indemnisé est devenu la norme dans les années 1990. Il caractérise certes la forme de couverture du salarié contre le risque de sous-activité, mais aussi, et toujours plus spectaculairement à mesure que l'intermittence devient la forme dominante d'emploi, la manière dont les employeurs gèrent une main-d'œuvre disponible pour des emplois fragmentables à volonté. Les employeurs s'inquiètent en effet moins, quand ils embauchent pour peu de temps, de faire retourner leurs salariés à l'inactivité si celle-ci est incluse dans un épisode d'indemnisation que s'ils ont affaire à un actif qui sera sans revenus, pendant le temps où il ne travaille pas, tant qu'il ne sera pas entré dans un épisode d'indemnisation. Le raccourcissement observé de la durée moyenne des contrats d'emploi trouve ici une de ses explications.

L'évolution d'ensemble est plus aisée encore à comprendre, puisqu'elle se lit dans une série de couples de chiffres, ceux du total des durées de travail et du total des durées de chômage indemnisé. En 1980, le travail de l'ensemble des intermittents représentait 3,2 millions d'équivalents jours travaillés et rémunérés, et les périodes de chômage pour les intermittents indemnisés 1,7 millions de journées ; ces valeurs étaient respectivement de 4,9 millions et 3,4 millions de journées en 1985. En 1990, le rapport entre travail et chômage s'inverse, puisque le volume agrégé de travail déclaré et rémunéré vaut 6,4 millions de journées et le chômage indemnisé porte sur 7,5 millions de journées. En 1992, le déséquilibre s'est encore accéléré : l'emploi intermittent correspond à 6,7 millions de jours de travail et le chômage indemnisé à 11,2 millions de jours (Menger, Gurgand, 1997; Menger, 1997). De fait, l'imbrication systématique travail - chômage indemnisé a atteint, aux fluctuations conjoncturelles près, son régime déséquilibré de croisière depuis le début de la décennie 1990 : le rapport entre les prestations versées aux salariés intermittents par l'assurance-chômage et les cotisations encaissées par l'assureur était de 847 % en 1991, il est de 857 % dix ans plus tard.

Pierre-Michel Menger, *Une organisation désintégrée du travail*, Paris 2003.

ANNEXE 4

Connaître les abus, identifier les dérives

ANNEXE 4 : Connaître les abus, identifier les dérives

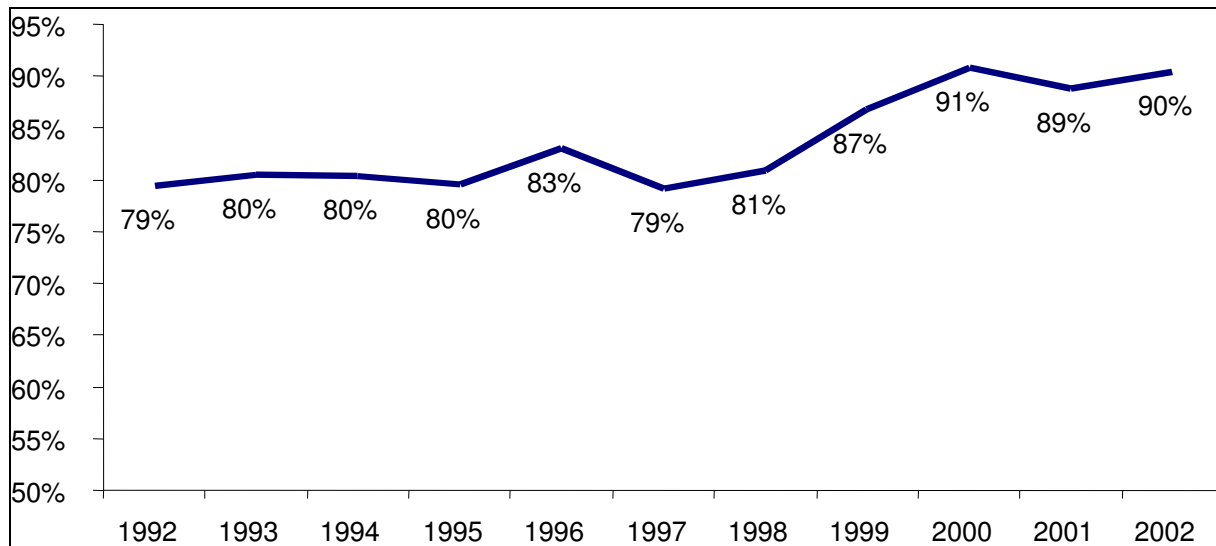
Cette série de pratiques délictueuses ou simplement contestables n'est pas exhaustive. Elle illustre pourtant les difficultés de toute approche exclusivement répressive.

- Dans un premier cas, l'employeur cherche au détriment des droits du salarié à dissimuler le travail afin de se soustraire au paiement des contributions sociales. Ce sont des pratiques en vigueur dans d'autres secteurs et les agents de contrôle savent repérer et réprimer ces procédures de dissimulation dans lesquelles les salariés sont contraints.
- Dans un second, il s'agit d'obtenir indûment par de fausses déclarations des indemnités des ASSEDIC. La fraude aux ASSEDIC est plus difficile à déceler car elle est fréquemment le fruit d'une collusion de l'employeur et du salarié dont les intérêts sont alors convergents : l'employeur car il s'attache pour l'avenir et sans contrepartie les compétences du salarié, le salarié car il se maintient ainsi dans un système dont il serait autrement exclu. Il est alors souvent très difficile de prouver que le travail n'a pas eu lieu.
- Il est fréquent que les deux fraudes se cumulent. Une partie seulement du travail est alors déclarée. Dans ce cas, la complicité des contractants est avérée car chacun est gagnant : l'employeur car il fait supporter aux ASSEDIC une partie des coûts du contrat, le salarié car il cumule ainsi les rémunérations du travail et les prestations des ASSEDIC et que ses indemnités futures de chômage seront plus importantes. Débusquer cette pratique délictueuse est complexe.
- Certaines entreprises ne respectent pas la législation et n'ont pas souscrit à leurs obligations dont la première pour exercer la profession d'entrepreneur de spectacle est d'être titulaire d'une licence.
- Des entreprises, associatives ou commerciales peuvent pratiquer la fourniture illégale de main-d'œuvre ou délit de marchande qui est également interdit. Les premières peuvent être identifiées lors des manifestations qu'elles organisent, les secondes par la publicité de leur activité.
- Il est aisé d'obtenir une licence d'entrepreneur de spectacle sans projet artistique et de la conserver si l'on paye ses cotisations. L'employeur peut alors bénéficier d'un dispositif favorable à la flexibilité de ses charges salariales et transformer ses prestations en contrats de ventes de spectacles ou prestations techniques. S'il y a connivence entre le client et le fournisseur, la fraude est difficile à déceler.
- Une autre pratique répréhensible consiste à transformer un emploi à durée déterminée qui relève du régime général en emploi éligible au CDD d'usage (une secrétaire en chargée de production, ou un colleur d'affiches en accessoiriste par exemple). Cette pratique permet à l'employeur de s'affranchir des contraintes du CDD et au salarié de bénéficier à l'issue de son contrat du régime des intermittents.
- Certains employeurs ne souhaitent pas s'engager à long terme, par un CDI ou un CDD, avec des collaborateurs pourtant réguliers. Ils ont alors recours abusivement à des CDD d'usage pour des postes qui ne le justifient pas. Ils imposent alors ce choix de gestion contestable à leurs salariés, quitte à risquer une requalification. Bien que n'ayant pas d'incidence immédiate sur le déficit des ASSEDIC, au contraire, puisque ces intermittents travaillent et sont déclarés à plein temps, il s'agit néanmoins d'une fausse déclaration fréquente dans le service public de l'audiovisuel et qui concourt à l'instabilité de l'emploi.

- L'employeur peut imposer au salarié une déclaration partielle de ses heures afin de donner l'apparence de respecter la législation sur le temps de travail ou d'inclure les indemnités ASSEDIC dans la négociation du salaire. On parle alors de *permittents*, mais là encore la connivence de l'employeur et du salarié est fréquente quand il ne s'agit pas de la même personne dans les deux fonctions. Dans ce cas, l'intégralité du salaire est déclarée et les charges intégralement payées et il est bien difficile d'identifier la fausse déclaration.
- Un autre procédé est fréquent, notamment de la part des jeunes compagnies artistiques. Faute d'un budget de production suffisant, il est courant de ne déclarer que très partiellement les répétitions afin de pouvoir montrer son travail et espérer des contrats futurs. Comment considérer cette pratique illégale, puisque pendant le travail de répétitions, les membres de la troupe perçoivent des indemnités des ASSEDIC. Le revenu issu de la solidarité interprofessionnelle est alors assimilable à une subvention ou une exonération de charges. Est-ce un délit ?
- L'ANPE elle-même, dans le souci louable de réinsérer des artistes exclus du circuit de production, a pu financer des stages qui consistaient en période de répétitions.
- Il est fréquent que la formation continue soit détournée de son objet et que des stages artistiques n'aient d'autre but que la préparation d'un spectacle. Les interprètes changent alors de statut pour devenir stagiaires rémunérés de la formation professionnelle, ce qui a pour effet de réduire les coûts de production tout en prolongeant les droits des intermittents.

1) Le graphique suivant ^{DEP} illustre l'effet de l'optimisation des déclarations

Rapport entre le nombre d'intermittents indemnisés (UNEDIC) et le nombre total d'intermittents (Caisse des Congés Spectacles).



ANNEXE 5

Résumé du rapport Roigt-Klein

ANNEXE 5 : Résumé du rapport Roigt-Klein

La mission confiée à Jean ROIGT et à René KLEIN, inspecteurs généraux des affaires sociales et de l'administration des affaires culturelles, visait à clarifier l'origine des différences entre les statistiques émanant de l'UNEDIC et celles issues d'autres organismes sociaux sur le nombre d'intermittents du spectacle bénéficiant des allocations du régime d'assurance chômage. Elle avait pour but de faire, à partir de ce constat et des différents rapports rendus sur ce sujet, des propositions de manière à permettre un meilleur fonctionnement du régime des annexes VIII et X.

1. L'évolution du nombre des intermittents est difficilement comparable, mais les écarts statistiques s'expliquent.

La mesure du nombre des intermittents du spectacle n'est pas aisée en raison du manque d'homogénéité du champ de compétence des organismes sociaux et des particularités de leurs règles de gestion.

Une constante remarquable doit être cependant soulignée : au cours des cinq dernières années, comme au cours des dix dernières, leur nombre n'a cessé de croître, témoignant du dynamisme de l'emploi culturel :

- Groupement des institutions sociales du spectacle (GRISS) : le nombre d'intermittents déclarés au cours d'une année au titre des retraites complémentaires est passé de 226.929 en 1996 à 284.766 en 2000, soit une augmentation de 25,5 %.
- Caisse des congés spectacles (CCS) : le nombre d'intermittents bénéficiaires d'une indemnité de congé au cours d'une année est passé de 77.964 en 1996 à 102.027 en 2000 soit une progression de 30,9 % ; en 2001, leur nombre atteignait 109.996 (+ 41,1 %) ; le nombre de bénéficiaires d'une indemnité de congé justifiant de 24 cachets et plus au cours d'une année est passé quant à lui de 77.964 en 1996 à 90.421 en 2001 (+ 39,3 %) ;
- UNEDIC : le nombre d'allocataires du régime d'assurance chômage au titre des annexes VIII et X au cours d'une année est passé de 64.803 en 1996 à 92.440 en 2000 (+ 42,6 %) et selon des estimations à 96.500 en 2001 (+ 48,9 %) ;

ANPE (réseau spécialisé culture - spectacle) : **le nombre de demandeurs d'emploi en fin d'année est passé de 113.111 en 1996 à 138.242 en 2000 (+ 22,2 %) et à 148.439 en 2001 (+ 31,2 %).**

L'évolution comparée du nombre des intermittents du spectacle bénéficiant d'une allocation de l'UNEDIC et de celui bénéficiant d'une indemnité de congé de la caisse des congés spectacles suscite des interrogations : alors qu'en 1992, le nombre d'intermittents bénéficiant d'une allocation de l'UNEDIC était inférieur au nombre d'intermittents bénéficiaires d'une indemnité de la caisse des congés spectacles justifiant au cours de la période de référence de 24 cachets et plus, il lui est identique en 1998 et supérieur en 2000.

Cette inversion de signe s'explique par quatre raisons principales. Pour l'année 2000, l'une fait augmenter le nombre de bénéficiaires de la caisse des congés spectacle de 20.000 personnes. Elle est liée au fait que de nombreux salariés ne demandent pas ou demandent avec retard, et dans un délai supérieur à un an, leur indemnité de congé à la caisse. Les trois autres font diminuer les allocataires de l'UNEDIC de 18.000 personnes le ramenant ainsi bien en dessous de celui des bénéficiaires de congés payés. Elles résultent de ce que :

- l'UNEDIC indemnise ses allocataires sur une période qui peut chevaucher deux années alors que la caisse des congés spectacles verse à ses bénéficiaires l'indemnité acquise au cours de la période de référence en une seule fois. Cela concerne environ 10.000 personnes.
- l'UNEDIC peut recenser une même personne deux fois, en cas de changement d'ASSEDIC lié à un changement d'adresse ou à un changement d'annexe. Ceci affecte 6.000 personnes,
- certains employeurs (les particuliers, l'État et les collectivités territoriales ainsi que leurs établissements publics) ne cotisent pas à la caisse des congés spectacles. Ceci touche environ 2.000 personnes.

Si la mission n'a pu disposer d'éléments suffisants sur une longue période pour expliquer les différences d'évolution du nombre de bénéficiaires de chaque dispositif, elle a constaté cependant qu'à champs et concepts harmonisés, la caisse des congés spectacles recense en 2000 un effectif supérieur à celui de l'UNEDIC : entre 80 et 85.000 personnes pour la caisse ; entre 70 et 80.000 personnes pour l'assurance chômage.

Par ailleurs, la comparaison du nombre des bénéficiaires de la caisse des congés spectacles avec le nombre des allocataires de l'UNEDIC en fin d'année montre que leurs évolutions sont assez proches. Ainsi, entre 1998 et 2001, le nombre de bénéficiaires de la caisse a augmenté de 18,6 % alors que celui de l'UNEDIC progressait de 17,7 %. Enfin, l'augmentation de la part des intermittents indemnisés peut expliquer les différences dans l'évolution des chiffres des deux organismes. Il a été ainsi constaté qu'entre 1996 et 2000, la part des intermittents ayant déclaré 43 cachets et plus à la caisse des congés payés avait augmenté de trois points, passant de 61 % à 64%.

Aller plus loin dans la recherche des explications nécessiterait un appariement des fichiers de la caisse des congés spectacles et de l'UNEDIC que la mission n'a pu réaliser, compte tenu des délais qui lui étaient impartis.

2. En ce qui concerne le fonctionnement du régime, la mission est convaincue que les dispositions propres au fonctionnement des annexes VIII et X sont à l'origine d'une réelle et importante croissance du nombre des prestataires et du coût de l'indemnisation. Par conséquent, les améliorations doivent être trouvées dans des modifications de ses mécanismes internes plus que dans des procédures d'autorisation, comme celle de la licence d'entrepreneur de spectacles, qui n'ont pas spécifiquement cet objet ou dans des dispositifs de contrôle externes périphériques.

Ces considérations résultent du diagnostic établi par la mission et de l'évaluation faite par elle des dispositions prises à la suite des précédents rapports. Elles ont conduit les rapporteurs à formuler un certain nombre de propositions d'amélioration.

2.1.- Le fonctionnement des annexes VIII et X révèle des faiblesses fondamentales, précisément identifiables.

- Le régime a dérivé de sa vocation en raison de sa porosité croissante. En particulier l'extension de son champ d'application s'est traduite par l'entrée dans le régime de l'industrie phonographique et par la progression très rapide des entreprises de prestations de services intervenant jusque dans le secteur événementiel, ainsi que de structures associatives titulaires de la licence d'entrepreneur de spectacles. Les listes de qualification conçues de façon extensive se sont révélées très facilement contournables et n'ont pas joué le rôle régulateur que l'on pouvait attendre d'elles compte tenu de leurs imprécisions.
- Le caractère attractif du régime a joué également un rôle non négligeable bien qu'il soit en " trompe-l'œil ". Ainsi, l'exploitation optimisée d'un système d'indemnisation du chômage considéré comme un "statut" est vécu par ses bénéficiaires comme la reconnaissance de leur appartenance au milieu culturel et, plus fâcheusement, comme un passeport exigé par nombre d'employeurs pour le recrutement au meilleur compte de leurs salariés en externalisant sur l'assurance chômage une partie des coûts de rémunération.

Or, ce n'est pas le moindre paradoxe du sujet que de constater que, sur bien des points, les droits mis en oeuvre sont à la fois inflationnistes pour le régime et moins avantageux pour le salarié que ceux du régime général.

L'attrait qu'exerce la facilité d'accès au régime (507 heures au cours des 12 derniers mois ou 43 cachets réalisables en 22 jours), et la durée préfixe de l'indemnisation (1 an) se conjuguent avec des dispositions qui excluent tout à la fois ceux qui travaillent et cotisent le plus, par le jeu de la "franchise", ou, à l'inverse, ceux qui ont des difficultés à réaliser 507 heures alors même qu'ils auraient effectué 606 heures au cours des 18 derniers mois.

Le régime fonctionne de fait comme un système de redistribution interne des droits acquis par les plus actifs au profit des salariés ayant moins de droits et, souvent, peu de droits au-dessus du minimum requis.

L'effet premier de ces règles étant l'inactivité réelle ou feinte, subie ou calculée, l'attrait du dispositif est plus grand pour les personnes qui sont à la périphérie du secteur et veulent y entrer pour bénéficier du régime d'indemnisation, que pour celles dont l'activité est effective, et ressortit de la création ou de la production artistique.

- En outre, le dispositif juridique offre d'autant plus de points de contournement qu'il est constitué d'une accumulation de règles complexes, aux effets parfois mal maîtrisés, qui vont de la dissimulation de l'activité à l'achat des cotisations sociales jusqu'au prêt de main d'œuvre dans le cadre de contrats de coproduction, en passant par l'utilisation abusive voire dévoyée des règles relatives aux cachets et par des falsifications quant aux qualifications mises en œuvre.
- Enfin, le système est insuffisamment encadré en interne, car il repose sur une procédure déclarative non complétée par le recoupement des fichiers de cotisants et d'allocataires de l'UNEDIC. De même, les dispositifs de contrôle externe mis en œuvre dans le régime général (croisement des fichiers entre organismes de protection sociale ; contrôle de la recherche d'emploi) sont inopérants dans le cas des annexes VIII et X.
- Aussi, un grand nombre d'employeurs, notamment dans le secteur audiovisuel comme dans celui du spectacle vivant, se sont-ils adossés au régime d'indemnisation pour faire de l'ingénierie financière ou pour couvrir une partie de leurs coûts salariaux.

Le développement de la décentralisation culturelle dans le cadre d'un partenariat renforcé avec les collectivités territoriales et l'importance prise par cette activité dans l'animation de la cité ont donné progressivement au régime d'assurance chômage un rôle essentiel dans le financement indirect des structures associatives essentiellement et de la politique culturelle.

2.2.- Les dispositions prises à la suite des précédents rapports et notamment du rapport Cabanes de 1997 ne peuvent pas convaincre totalement de leur efficacité dans la mesure même où elles n'ont pas pour vocation principale d'améliorer le fonctionnement interne du régime.

Quoique légitimes et incontestables dans leurs objectifs propres, elles n'agissent pas sur le cœur du système. Elles se révèlent donc peu aptes à contribuer efficacement à l'application sincère du régime, et par conséquent, à réduire son déficit structurel.

Ainsi, par exemple, les conditions de mise en œuvre de l'accord "Michel" qui sont fondées sur un principe de loyauté n'ont pas réussi à endiguer le développement du contrat à durée déterminée d'usage.

Le croisement des fichiers des différents organismes de protection sociale du secteur (caisse des congés spectacles, GRISS et UNEDIC) n'a pas été engagé alors même que l'UNEDIC pratique de tels croisements avec plusieurs autres organismes dans le cadre du régime général.

La convention nationale de partenariat pour la lutte contre le travail illégal n'a eu qu'une efficacité limitée (elle a été déclinée dans très peu de départements) alors que se développent de nouvelles formes de fraude au travers de la multiplication des spectacles occasionnels, de l'intervention de structures non professionnelles, du recours de plus en plus fréquent aux troupes étrangères, des pratiques amateurs et du bénévolat.

Le guichet unique pour le spectacle occasionnel a eu un succès relatif et des résultats ambivalents. S'il a contribué à blanchir du travail illégal, ses performances à l'égard des particuliers employeurs et des hôtels café-restaurant restent encore limitées.

La licence d'entrepreneur de spectacle n'a pas permis de réguler suffisamment l'entrée des employeurs dans le système. Elle n'était pas conçue pour cela mais plutôt pour s'assurer de la régularité de la situation des entrepreneurs de spectacle à l'égard de leurs obligations sociales et de leur formation aux règles de la sécurité. Quant aux subventions, elles sont attribuées plus en fonction d'exigences artistiques que sur des contreparties ou des garanties en matière d'emploi.

2.3.- Un nombre relativement important de propositions de réforme dont certaines paraissent indispensables à la survie d'un régime spécifique, peuvent s'articuler dans l'équilibre des considérations qui suivent. Elles sont suggérées aux partenaires sociaux dans le respect de leurs compétences et de leurs responsabilités.

- Le maintien d'un régime spécifique dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle est justifié par les réalités particulières qui marquent l'exercice des activités artistiques et des conditions d'emploi propres à ces activités.

Ces particularités justifient des aménagements au régime général d'assurance chômage et non la constitution d'un dispositif autonome d'indemnisation fonctionnant selon ses règles propres. Elles fondent leur légitimité.

- La professionnalisation des annexes est indispensable à leur meilleure adaptation aux situations qu'elles ont vocation à protéger. Elle implique un resserrement de leur champ d'application aux activités qui concourent directement à la création et à la production de spectacles et aux qualifications nécessaires - par nature - à leur réalisation technique ou artistique. Cette professionnalisation implique aussi de renforcer les conditions d'accès au régime par la preuve d'une activité antérieure dans le secteur du spectacle (2 ans par exemple) ou par la justification d'un diplôme d'une école technique ou d'une carte professionnelle (comme pour le cinéma) et par l'accomplissement d'un temps minimum dans des activités relevant du secteur du spectacle (2/3 du temps nécessaire à l'affiliation au moins).
- Une meilleure appréhension des qualifications techniques et artistiques, des conditions d'exercice des métiers, des modes de rémunération et du degré de sensibilité des métiers artistiques, par nature intermittents, justifient une restructuration des deux annexes selon le schéma suivant :
 - l'ensemble des techniciens et ouvriers auquel serait consacrée une annexe particulière bénéficierait d'un régime d'assurance chômage mieux harmonisé avec le régime général ;
 - une autre annexe serait réservée aux artistes et justifierait de règles de fonctionnement plus proches du dispositif actuel.
- Une plus grande transparence et une plus grande équité dans la conception des règles de fonctionnement interne des annexes est indispensable à la moralisation -unaniment souhaitée- du système. Elles doivent d'abord être recherchées dans une modulation des droits en fonction de l'activité antérieure. Ainsi la mise en place de mécanismes incitant à la sincérité des déclarations doit être envisagée, pour favoriser la déclaration d'activité.
 - Pour les ouvriers et techniciens, la durée des droits s'inscrirait dans le cadre du régime général et sortirait de ce fait de l'annualité actuelle. Les paliers d'activité antérieure tels que définis par le régime général devraient être adaptés aux caractéristiques de l'intermittence et valoriser plutôt les faibles durées d'activité que les longues.
 - Pour les artistes, cette modulation pourrait s'effectuer dans le cadre de droits qui resteraient annuels, par la modulation du taux de l'allocation qui s'accroîtrait avec l'activité déclarée. La franchise serait maintenue mais elle serait **neutralisée** lorsque sa durée est inférieure à un mois par exemple et récupérable pour ceux qui auraient des difficultés à se reconstituer des droits en cas d'accident de carrière notamment. Les allocations resteraient dégressives compte tenu de la durée préfixe des droits (un an).

Pour mieux corrélérer la durée d'indemnisation à la durée d'activité antérieure, la mission propose d'intégrer pour partie les enseignements ou les formations dispensées dans le calcul de l'ouverture des droits. De même elle suggère d'ouvrir une filière d'indemnisation pour les salariés qui ont réalisé 606 heures de travail au cours des 18 derniers mois comme dans le régime général.

- La mission propose une réforme du régime des cachets qui génère beaucoup d'effets pervers. Elle suggère une définition de ceux-ci, l'uniformisation de leur valeur qu'ils soient isolés ou groupés, l'assimilation de 43 cachets à 65 jours de travail, un traitement spécifique des cachets obtenus des particuliers employeurs.
- L'harmonisation d'un certain nombre de règles avec celles du régime général paraît également s'imposer. Il en serait ainsi de la suppression de l'assimilation des durées d'incapacité physique à du travail effectif, de l'alignement des règles dites de " carence " ou de " décalage ", ou de l'extension et de l'aménagement aux bénéficiaires de ces annexes des conditions d'accès au régime de l'allocation de solidarité spécifique.
- Une plus grande efficacité dans la réalisation des objectifs de réforme implique aussi la mise en oeuvre de moyens pertinents de contrôles internes et externes.

D'abord, les modalités de recouvrement des cotisations et la déclaration d'activité pourraient être améliorées, s'agissant du spectacle occasionnel, soit en renforçant ou en étendant le rôle du guichet unique, soit davantage encore en instituant un chèque emploi intermittent.

Par ailleurs, plusieurs dispositifs de contrôle interne doivent être mis en place pour permettre, entre autres, le rapprochement du fichier des cotisants avec celui des allocataires de l'UNEDIC.

La mission préconise également le renversement de la charge de la preuve dans la déclaration de l'activité. Celle-ci est aujourd'hui rapportée par l'intermittent au moyen de feuillets remplis par ses employeurs successifs. Elle pourrait être assurée dorénavant par une transmission directe par les employeurs des attestations d'emploi au centre national cinéma spectacle. Ceci conduirait à la suppression du carnet d'intermittent remis aux salariés.

Le croisement des fichiers des organismes sociaux (GRISS, caisse de congé spectacles, UNEDIC) devrait être finalisé et la communication à l'UNEDIC des résultats des redressements réalisés par les URSSAF organisée.

De telles propositions n'excluent pas la mobilisation souhaitable par les pouvoirs publics des moyens dont ils disposent dans le cadre de leurs missions de contrôle (constitution d'équipes spécialisées d'inspection du travail à Paris ou dans les deux ou trois régions les plus concernées par l'activité du spectacle ; contrôle des nouveaux titulaires de licences) ni de mettre en place des conventions de partenariat entre les organismes sociaux et/ou de perception et de répartition du droit d'auteur et des droits voisins ou encore d'organiser réellement le contrôle de la recherche d'emploi des intermittents du spectacle.

- Enfin l'intermittence organisée, c'est à dire la précarité de l'emploi et son exploitation, étant au cœur du sujet, diverses pistes pourraient être explorées pour inciter à la création d'emplois durables. Ainsi sont suggérées la mise en place de liaisons entre l'UNEDIC et les services de l'inspection du travail pour la requalification des contrats en cas de renouvellements successifs sur une période de 12 ou 18 mois, l'utilisation ou l'adaptation de diverses formes existantes de soutien à la création d'emplois durables (contrats jeunes ; aide dégressive à l'employeur), la valorisation d'autres formes d'emplois adaptées à l'intermittence (CDI intermittent; CDD de longue durée).
- Ces orientations pourraient être confortées par l'amélioration d'outils de connaissance de l'emploi (développement du rôle de l'observatoire de l'emploi culturel) et du fonctionnement de ces annexes (statistiques UNEDIC).

*

**

Ces propositions visent à assurer aux salariés concernés par les modes et contenus particuliers de l'organisation du travail qu'implique l'intermittence, un cadre pérenne d'assurance contre les risques de chômage.

Leur mise en oeuvre relève pour l'essentiel des partenaires sociaux auxquels ces propositions sont présentées sans toutefois constituer des solutions "clés en main".

Elle pose cependant la question importante de l'articulation entre le régime d'assurance chômage et le financement de la politique culturelle, compte tenu des conséquences que pourraient avoir sur des structures fragiles et déjà fortement ébranlées par le doublement du taux des cotisations au régime, une modification substantielle de leur mode de fonctionnement.

ANNEXE 6

Un bonus malus pour les employeurs d'intermittents

ANNEXE 6 : Un bonus malus pour les employeurs d'intermittents

L'extension spectaculaire des contrats temporaires dans les secteurs culturels relève de deux phénomènes de nature très différente :

- les caractéristiques « naturelles » des emplois (emplois par projet) conduisent au recours à des contrats temporaires ; les évolutions présentes de l'offre (multiplication du nombre de festivals, production audiovisuelle en formats courts) accentuent ce phénomène ;
- les comportements des individus et des entreprises en matière d'emploi semblent en règle générale privilégier l'emploi « non-standard » pour diverses motivations rencontrées tout au long de nos auditions.

Il est raisonnable de faire l'hypothèse que la protection sociale relativement avantageuse apportée par le régime de l'intermittence crée une incitation à l'usage de contrats courts et une désincitation à la création d'emplois permanents.

On sait en effet que les mécanismes de protection ont des effets pervers.

La question de ces effets pervers s'est maintes fois posée, par exemple lorsqu'il s'est agi de créer des minima sociaux ou des systèmes de couverture du risque chômage. La préoccupation des pouvoirs publics était alors de couvrir dignement le risque en évitant d'inciter l'individu à refuser un emploi parce qu'il allait perdre ses avantages sociaux. Le crédit d'impôt a constitué une solution intéressante à ce problème.

En ce qui concerne le régime de l'intermittence deux écueils existent :

- supprimer la protection pour en faire disparaître les inconvénients (les usages abusifs) ;
- adopter une solution qui laisserait intacte la propension des individus ou des entreprises à user des avantages de la protection au-delà du nécessaire.

Pour éviter ces deux écueils il convient de se demander comment rendre le plus neutre possible le recours à l'intermittence.

Des expériences existent. On sait dans le domaine de l'assurance limiter les phénomènes dits de « risque moral », qui se traduisent par un plus grand relâchement de l'attention au risque dès lors que ce risque est couvert. Le système du bonus malus y répond correctement. De même on a pu inventer le système du pollueur-payeur en matière de dégradation de l'environnement afin d'inciter les entreprises à plus de vigilance.

Le recours à l'intermittence permet de maintenir un degré élevé de protection des techniciens et des artistes et de bénéficier d'une souplesse maximale pour ajuster l'emploi sur deux dimensions :

- quantitativement, en fonction des aléas de l'activité
- qualitativement, en fonction des besoins de chaque projet.

Ce que notait O. Blanchard récemment dans *Le Monde* (27 janvier 2004) pour l'ensemble de la protection sociale se vérifie pour les entreprises et les salariés ayant recours au régime de l'intermittence : « le haut niveau de protection dont continuent de bénéficier la majorité des travailleurs et la souplesse accrue dont disposent les entreprises diminuent la pression pour une réforme cohérente et systématique ».

Ajoutons que le résultat de la situation présente est que le niveau de la protection est de moins en moins élevé sans que l'on ait créé les mécanismes nécessaires à la « désincitation » aux usages abusifs.

Aux États-Unis, dans de nombreux États, quel que soit le secteur d'activité, a été mis en place le système suivant : les taux des contributions versées par les employeurs sont modulés en fonction des pratiques observées en matière de licenciement. Les taux prennent en considération le nombre de chômeurs indemnisés induits par les licenciements passés de l'entreprise. L'entreprise qui utilise systématiquement la mise au chômage comme moyen d'adaptation aux aléas conjoncturels est donc pénalisée.

Ce principe, appelé « experience rating », analogue à un système de bonus malus, est destiné à responsabiliser les entreprises en matière d'emploi. L'entreprise, chaque fois qu'elle envisage un

licenciement, doit prendre en compte les coûts sociaux de ce licenciement (en l'occurrence les allocations-chômage que la caisse d'assurance chômage devra verser au salarié).

Des expériences américaines, il convient de retenir une réduction du nombre des licenciements temporaires ou saisonniers : la régulation des fluctuations conjoncturelles par le recours à des licenciements temporaires diminue lorsque l'entreprise est associée aux coûts de cette pratique.

Deux correctifs doivent toutefois être relevés :

- d'une part, dans les entreprises qui usaient de l'emploi comme variable centrale d'ajustement en cas de baisse de la demande, la mise en place d'un système de modulation des contributions patronales s'est traduite par des baisses de salaires. En d'autres termes, le coût du nouveau système a été transféré sur les rémunérations des employés
- d'autre part, les rejets de demande d'allocation se sont multipliés, traduisant en certains cas un meilleur repérage des situations frauduleuses, mais aussi, en nombre de cas, conduisant à des situations très difficiles pour les chômeurs sommés de patienter le temps de l'instruction complète de leur dossier.

En France, la contribution des entreprises aux caisses d'assurance chômage est assise sur la masse des salaires versés (sur l'emploi effectif) et non sur les licenciements. Cela crée un « avantage » pour les entreprises qui licencient facilement.

Des chercheurs ont étudié les effets potentiels de l'expérience rating en procédant à une identification des secteurs de l'économie française pour lesquels ce système créerait une incitation à moins licencier. Imposer le licenciement obligerait l'entreprise à plus de circonspection sans empêcher sa décision si celle-ci lui apparaît comme vraiment fondée.

L'expérience rating est une voie de réflexion pour la chasse aux abus en matière d'intermittence (néanmoins aucun travail de recherche n'a à ma connaissance été lancé sur son application dans les secteurs culturels).

Le système mérite une étude.

Si les avantages potentiels en sont évidents :

- évaluation précise des comportements d'emploi des entreprises,
- incitation à plus de vigilance,

le risque serait grand de voir pénalisées les entreprises qui emploient la main d'œuvre la moins employable, l'affaiblissement de la subvention implicite que constitue l'intermittence pénalisant inévitablement la frange la plus précaire des intermittents.

Il faudrait aussi être vigilant afin de ne pas rendre plus difficile encore la vie des entreprises (compagnies, théâtres, sociétés de production) qui seraient déjà en situation de précarité. Diverses solutions sont possibles : étalement de la pénalité dans le temps, subvention partiellement compensatoire, prise en compte des effets de taille de l'entreprise (en tentant de ne pas créer un nouvel effet pervers : emplois non déclarés, effet de seuil).

Il conviendrait donc de peser

- la faisabilité du système,
- ses effets potentiels sur le recours à l'intermittence (nombre de contrats temporaires), sur la masse des cotisations prélevées et des prestations versées.

Françoise Benhamou, 10 Mars 2004

Bibliographie :

Blanchard Olivier, « Oui, les licenciements doivent être taxés », *Le Monde*, 27 janvier 2004, p.VI.

Blanchard Olivier et Tirole Jean, *Protection de l'emploi et procédures de licenciement*, Rapport du Conseil d'analyse économique, Paris, La Documentation française, 2003.

Fougère Denis et Margolis David, « Moduler les cotisations employeurs à l'assurance chômage : les expériences de bonus-malus aux Etats-Unis » *Revue Française d'Economie*, 2, 2000 : 3-76.

ANNEXE 7

Différences de statut social de l'artiste salarié en fonction de son type de contrat

ANNEXE 7 : Différences de statut social de l'artiste salarié en fonction de son type de contrat

	CDI	CDD de droit commun	CDD d'usage	CDD d'usage collaborateurs de longue durée
FIN DE CONTRAT	<p>Licenciement avec indemnité de licenciement.</p> <p><i>L'indemnité légale</i> équivaut après 2 années d'ancienneté à 1/10 de salaire par année de présence.</p> <p>L'indemnité conventionnelle <i>est celle prévue par une convention collective.</i></p> <p>La convention collective dite SYNDEAC prévoit une indemnité égale à 1/2 mois de salaire par année de présence à partir de 2 ans de présence.</p>	<p>Versement d'une indemnité de fin de contrat égale à 10% de la rémunération totale brute</p>	<p>Pas de versement d'indemnité de fin de contrat.</p>	<p>L'accord national professionnel interbranche concernant le secteur du spectacle (1998) met en place des droits particuliers pour les collaborateurs de longue durée</p> <p>Cas où la durée cumulée des CDD d'usage d'un salarié avec le même employeur, pendant une durée minimale de 3 ans, dépasse 70 % de cette durée (soit 766 jours et demi sur 1095 jours).</p> <p>Droit à une indemnité de 20 % du salaire mensuel moyen perçu pendant la période d'emploi</p>
CONGÉS PAYÉS	<p>Droit à 2 jours et demi ouvrables de congés payés par mois de travail effectif, soit 30 jours ou 5 semaines pour 12 mois de travail.</p>	<p>Versement d'une indemnité compensatrice de congés payés égale à 10% de la rémunération totale brute.</p> <p>Ou bien prise des congés (2,5 jours par mois) si le régime applicable par l'employeur le permet</p>	<p>L'employeur ne verse pas directement d'indemnités de congés payés.</p> <p>Gestion du droit à congé par la Caisse.</p> <p>Adhésion de l'entrepreneur de spectacles à la Caisse des congés spectacles.</p> <p>Cotisation à la charge de l'employeur de 14,45 % et remise au salarié du certificat d'emploi.</p>	<p>Idem CDD d'usage</p>
CONGÉ PARENTAL	<p>Oui</p> <p>Ancienneté minimale d'un an pour soit un congé parental d'une durée possible jusqu'au 3 ans de l'enfant soit une réduction de son temps de travail</p> <p>Suspension du contrat de travail</p>	<p>Non</p>	<p>Non</p>	<p>Non</p>

	CDI	CDD de droit commun	CDD d'usage	CDD d'usage collaborateurs de longue durée
MALADIE- MATERNITÉ	<p>Suspension du contrat de travail</p> <p>Interdiction, en principe de résilier le contrat pendant la période de suspension</p> <p>Possibilités de bénéficier d'un maintien au salaire pendant l'arrêt de travail à condition de remplir les conditions suivantes :</p> <ul style="list-style-type: none"> - avoir une ancienneté de 6 mois au moins (article X.9 de la convention collective SYNDEAC). - justifier de l'absence dans les 48 heures. <p>être pris en charge par la sécurité sociale</p>	<p>Suspension du contrat de travail</p> <p>Fin du contrat à la date prévue. L'arrêt de travail ne vient pas rallonger d'autant la durée du contrat.</p> <p>Quasi impossibilité d'obtenir le maintien de son salaire pendant la suspension du contrat de travail en raison des conditions d'ancienneté à remplir (voir ci dessus CDI)</p>	<p>Idem CDD de droit commun</p> <p>+ Cotisations versées sur des taux de cotisations réduits et abattement de 25% pour les artistes chorégraphiques</p>	Idem CDD d'usage
ACCIDENT DU TRAVAIL	<p>Suspension du contrat de travail</p> <p>Interdiction, en principe de résilier le contrat pendant la période de suspension.</p> <p>Prise en charge par la Sécurité sociale.</p>	<p>Suspension du contrat de travail.</p> <p>Interdiction, en principe de résilier le contrat pendant la période de suspension</p> <p>Fin du contrat à la date prévue. L'arrêt de travail ne vient pas rallonger d'autant la durée du contrat</p>	Idem CDD de droit commun	Idem CDD de droit commun

	CDI	CDD de droit commun	CDD d'usage	CDD d'usage collaborateurs de longue durée
FORMATION	<p>Plan de formation : dans le cadre de l'exécution du contrat de travail pour acquérir par exemple de nouvelles compétences . Le départ en formation du salarié se fait sur décision de l'employeur.</p> <p>Congé individuel de formation : Le salarié doit justifier de 24 mois d'activité salariée dont 12 dans l'entreprise.</p>	<p>Plan de formation : Idem CDI</p> <p>Congé Individuel de formation : le salarié qu'il soit titulaire d'un CDD ou ancien titulaire de CDD peut bénéficier d'un congé individuel de formation. Le salarié doit justifier de 24 mois d'activité au cours des 5 dernières années dont 4 mois au cours des 12 derniers mois.</p>	<p>Plan de formation : Possibilité pour le salarié de participer à des actions de formation <i>uniquement</i> sur des périodes séparant deux contrats de travail.(accord du 6 nov1985 relatif à la formation professionnelle-convention collective SYNDEAC). La formation est gérée par l'AFDAS. Conditions d'accès : avoir réalisé 48 cachets sur 2 ans.</p> <p>Congé Individuel de formation : Les conditions d'accès au CIF sont plus favorables que pour les autres salariés. Le salarié doit justifier de 220 jours ou cachets durant les 5 dernières années, dont 60 jours ou cachets sur les 24 derniers mois ou 30 jours ou cachets sur les 12 derniers mois(uniquement pour les artistes).</p>	Idem CDD d'usage
RETRAITE	<p>Le taux contractuel est le taux de cotisation résultant du contrat souscrit par l'entreprise ou des accords collectifs conclus. L'accord du 1er décembre 1993 de la Convention collective SYNDEAC prévoit ainsi que le taux des cotisations de retraite complémentaire des personnels permanents est de 6%.</p>	Cotisations versées sur des taux de cotisations non réduits.	Cotisations versées sur des taux de cotisations réduits et abattement de 25% pour les artistes chorégraphiques	Idem CDD d'usage

	CDI	CDD de droit commun	CDD d'usage	CDD d'usage collaborateurs de longue durée
PRÉVOYANCE	<p>Les obligations de l'employeurs :</p> <p>-pour les salariés cadres permanents et intermittents. L'article 7 de la convention collective des cadres fixe une cotisation minimum obligatoire à la charge de l'employeur, de 1,50% sur la tranche 1 des salaires.</p> <p>-pour les salariés non cadres.</p> <p>Il faut une obligation particulière liée à une convention collective ou à un accord professionnel.</p> <p>C'est le cas pour les entreprises artistiques et culturelles : les intéressés sont couverts par les garanties décès/invalidité et ou/incapacité</p>	<p>Les obligations de l'employeur :</p> <p>-pour les salariés cadres et intermittents on retrouve la cotisation minimum obligatoire à la charge de l'employeur, de 1,50% sur la tranche 1 des salaires.</p> <p>-pour les salariés non cadres.</p> <p>Il faut une obligation particulière liée à une convention collective ou à un accord professionnel.</p> <p>C'est le cas pour les entreprises artistiques et culturelles : les intéressés sont couverts par les garanties décès/invalidité et ou/incapacité.</p>	<p>Les obligations de l'employeur :</p> <p>-pour les salariés cadres et intermittents on retrouve la cotisation minimum obligatoire à la charge de l'employeur, de 1,50% sur la tranche 1 des salaires.</p> <p>Depuis le 1er janvier 1998 les salariés cadres intermittents, pour ce même pourcentage de cotisation, bénéficient d'une double garantie : une garantie décès et invalidité accordée en situation de travail et de non travail ; et une garantie en cas d'incapacité de travail, pour maladie ou accident permettant le versement d'indemnités complémentaires à celles versées par la Sécurité sociale.</p> <p>-pour les salariés non cadres intermittents.</p> <p>Il faut une obligation particulière liée à une convention collective ou à un accord professionnel.</p> <p>C'est le cas pour les entreprises artistiques et culturelles : les intéressés sont couverts par les garanties décès/invalidité et/ou incapacité</p> <p>Rien n'est prévu pour les artistes</p>	Idem CDD d'usage

ANNEXE 8

Les amateurs dans le spectacle vivant

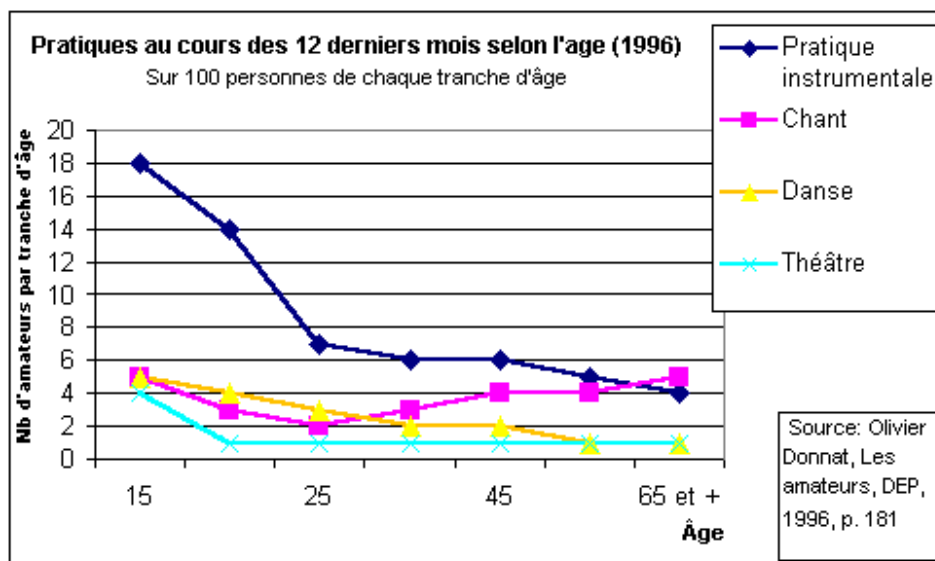
ANNEXE 8 : Les amateurs dans le spectacle vivant

47% des Français de plus de 15 ans, soit 22 millions de Français, ont pratiqué au cours de leur vie une activité artistique (arts plastiques et écriture inclus). Un quart a aujourd'hui abandonné, cependant 22%, soit 10 millions de Français, ont pratiqué une activité en amateur au cours des 12 derniers mois. On peut estimer que la pratique en amateur d'activités liées au spectacle vivant concerne environ 6 millions de Français³⁹.

Proportions des Français de plus de 15 ans ayant pratiqué une activité artistique au cours de...			
	leur vie	des 12 derniers mois	
	En %	En %	En millier de personnes
Pratique instrumentale	27	8	3 755
Chant	13	3	1 408
Danse	11	2	939
Théâtre	8	1	469

Source: Olivier Donnat, *Les amateurs*, DEP, 1996, p. 181

Les 15-19 ans représentent la plus grande partie des amateurs en activité, les 20-24 ans viennent ensuite, enfin les personnes âgées de plus de 25 ans représentent une part plus faible. Cet écart s'explique par les abandons à l'entrée dans la vie adulte et par l'augmentation de la pratique chez les jeunes générations (les générations nées avant 1960 comportent 40% d'amateurs contre 61% après 1970). De plus un jeune amateur sur deux (de 15 à 19 ans) pratique au moins deux activités.



Selon le ministère de la culture, les dépenses des DRAC⁴⁰ en 2003 pour "les pratiques amateurs et l'ouverture vers les populations" se sont élevées à 11,4 M€. Les dépenses pour "l'éducation artistique" s'établissaient à 12,9 M€ et à 8 M€ pour le soutien aux ADDM et ARDM.

En 2003/4, le ministère de la jeunesse consacre 11,5 M€ aux financements culturels. Il est difficile d'isoler les dépenses consacrées au spectacle vivant et à sa pratique en amateur.

³⁹ Les amateurs liés au spectacle vivant représentent 6,58 M de personnes. Il faut néanmoins prendre en compte les amateurs qui pratiquent plusieurs activités.

⁴⁰ Chiffres du MCC, communiqués par Anne Minot.

Profil sociodémographique des amateurs

La pratique en amateur est liée au niveau d'éducation (plus qu'au niveau de revenu). Elle est répartie de façon homogène sur le territoire (pas de clivage Paris-province). Les femmes sont plus présentes que les hommes dans ces disciplines. Les pratiques sont précoces. 7 musiciens ou danseurs amateurs sur 10 ont débuté avant 15 ans. Un tiers des abandons a lieu avant 15 ans. Seuls le chant et le théâtre arrivent à recruter parmi les adultes (au delà de 25 ans).

De l'amateur en dilettante au semi professionnel, il existe une large gamme de praticiens. Les amateurs restent assez loin du monde des professionnels. La majorité des amateurs n'a pas vu de spectacles professionnels au cours de l'année (50% des musiciens amateurs, 57% des comédiens, 75% des danseurs). On note cependant que chaque amateur a tendance à fréquenter davantage la pratique professionnelle correspondant à son activité.

Sur 100 amateurs en activité considérant leur pratique comme "très importante dans leur vie"	Musique 24% ⁴¹	Théâtre 48%	Danse 13%
Ont pensé devenir pro	50	43	40
mais ce n'est plus le cas aujourd'hui	2	18	30
sans trop y croire	11	18	4
le pensent vraiment	18	7	6
pratiquent au moins une fois par semaine	84	53	73
dont tous les jours	41	9	14
Se considèrent comme			
amateurs	72	81	86
semi-pro	13	13	5

Source: Olivier Donnat, *Les amateurs*, DEP, 1996, p. 197

- **La structure du monde amateurs**

Le développement des activités en amateur est important depuis le début des années 1970. L'ampleur du phénomène est mal mesurée. On admet qu'il existe entre 5500 et 6500 chorales et ensembles vocaux amateurs en France⁴². 15 grandes fédérations musicales rassemblent 800 000 adhérents⁴³. On ne connaît pas de façon précise le nombre de troupes de théâtre amateurs. Seule certitude : cette pratique est en forte augmentation si l'on en croit l'évolution des recettes enregistrées par la SACD pour cette catégorie (plus 40% en 2003 pour la région parisienne et une très légère hausse en province).

La pratique amateur peut-être effectuée dans un cadre privé ou dans le cadre d'une association fédérée ou non. Selon une estimation du ministère de la culture, plus d'un tiers des pratiques⁴⁴ relève de la pratique privée (ex : groupes de musique actuelle).

⁴¹ Les personnes qui considèrent la musique comme « très importante » dans leur vie représentent 24% de la population des amateurs (idem pour la danse). Les effectifs trop faibles pour le théâtre obligent à retenir les amateurs qui considèrent le théâtre comme « important dans leur vie ».

⁴² Source : *Choristes et Chorales, Pratiques en amateur du chant choral*, DEP, p. 5 (Estimation).

⁴³ Source : *Atlas des Activités culturelles*, DEP, La documentation française, 1998, p. 69

⁴⁴ En Bretagne, 19% des chœurs seulement sont affiliés à une fédération. Source : *Le chant choral en Bretagne*, étude Musiques et Danses Bretagne 1998-1999.

- **Les fédérations**

On distingue trois types de fédérations, chaque type pouvant comporter des fédérations spécialisées et/ou généralistes.

1. Les fédérations d'amateurs

Ces fédérations le plus souvent spécialisées représentent les intérêts des structures amateurs existantes. Elles offrent des services, proposent des rencontres et organisent des concours d'amateurs. La FNCTA (Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation) qui se définit comme la seule fédération spécialisée de théâtre amateur, rassemble 13.000 troupes. Elle organise chaque année le Masque d'or qui récompense, après une large sélection nationale, le meilleur spectacle de théâtre amateur de la saison. On peut citer également la Confédération Musicale de France (5853 sociétés musicales en 2002) ou la Fédération Française de Danse (45.000 adhérents pour 800 structures) qui organise des rencontres chorégraphiques nationales et 2 concours de danse.

2. Les fédérations d'éducation populaire

On compte environ 350 fédérations nationales agréées « Jeunesse et Education Populaire ». La plupart sont généralistes, les plus connues sont la fédération des MJC, des Foyers ruraux, de la Ligue. Parmi ces 350 fédérations, le ministère de la jeunesse dénombre 51 fédérations spécialisées sur le spectacle vivant : 22 en musique, 12 en théâtre et marionnettes et 17 en Danse – Folklore – Cirque. Ces 51 structures rassemblent 150.000 adhérents (personnes morales : 13.000)⁴⁵. Cela représente une moyenne de 2.900 adhérents par fédération. Sur ces 51 fédérations spécialisées dans le spectacle vivant, 22 ont reçu une subvention en 2003 (soit 43%). Le total des subventions représente 516.084 euros⁴⁶. Cette somme, selon le bureau DJEPVA⁴⁷, ne concerne que la subvention versée par le ministère à la fédération nationale, les sommes versées aux représentations régionales, départementales ou autres ne sont pas prises en compte. Le ministère de la jeunesse ne peut fournir des renseignements plus précis concernant les crédits déconcentrés. Les budgets cumulés de ces 22 fédérations subventionnées représentent 16.000.000 euros.

3. Les fédérations de structures partenariales

Ces fédérations regroupent des associations de développement culturel territorial et servent souvent de lieux ressources. Elles sont créées et financées par les collectivités territoriales et l'Etat. On recense ainsi à titre d'exemple 14 Missions Voix, plusieurs pôles musicaux, 14 ARDM et 55 ADDM.

Répartition des financements ⁴⁸	ARDM	ADDM
Subvention des collectivités	45%	62%
Subvention des DRAC	39%	12%
Recettes propres	9%	11%

Source : étude DMDTS sur les associations régionales et départementales de développement musical et chorégraphique menée en 2000.

Financement des fédérations

Les budgets des structures fédérées s'échelonnent de 150€ (1000F) pour les plus petites associations à plus de 600.000€ (4 MF). Les subventions des collectivités publiques évoluent de 0€ à plus de 150.000€ (1 MF) et peuvent représenter jusqu'à 90% du budget d'une association. Les MJC, par exemple, sont subventionnées en moyenne à 51%⁴⁹ contre 42%⁵⁰ pour la Ligue. Les subventions ne sont pas fonction de la taille mais bien souvent des rapports entretenus avec les collectivités locales.

⁴⁵ Données transmises par Dominique Billet, ministère de la jeunesse.

⁴⁶ Le ministère de la culture verse chaque année 600.000€ à ces fédérations. Par ailleurs, 8 fédérations reçoivent une subvention plus importante provenant du DDAI (Cf. annexe 3).

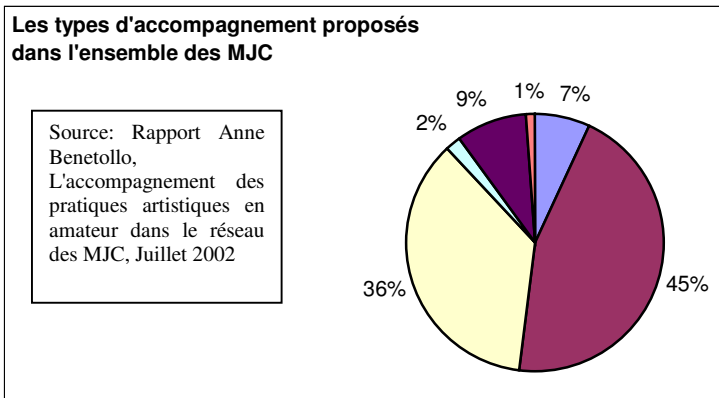
⁴⁷ Direction de la jeunesse, de l'éducation populaire et de la vie associative (ministère de la jeunesse).

⁴⁸ Données transmises par Anne Minot. Une catégorie "autre" doit exister.

⁴⁹ Source: Rapport Anne Benetollo, *L'accompagnement des pratiques artistiques en amateur dans le réseau des MJC*, juillet 2002, p. 43. Estimation réalisée sur un échantillon de 87 MJC.

⁵⁰ Source : Rapport sur les pratiques amateurs dans le réseau de la Ligue de l'enseignement, Opale 2000, p. 123. (Répartition : Groupes amateurs : 14,4%, Structures spécialisées 40,3%, polyvalentes 47,9%).

Pour les associations généralistes il est difficile de connaître la part des fonds alloués à l'accompagnement de la pratique amateur. Cela explique en partie le manque de statistiques du ministère de la jeunesse. Par ailleurs, il existe un taux de rotation important au niveau des activités proposées selon la demande des adhérents et les activités ne sont pas toujours bien définies (amalgame entre cours, ateliers, etc.). Certaines associations se contentent parfois de compiler les activités proposées sans s'interroger sur la démarche et les attentes de leurs adhérents.



La Ligue de l'enseignement propose environ 3500 ateliers liés au spectacle vivant à quelques 100.000 usagers (chiffres en 2000). 6000 personnes pour 133 troupes et 147 ateliers (estimation 2002) pratiquent le théâtre contre 9000 la musique (estimation 1999) au sein de la FNFR (Foyers ruraux).

Estimation à partir d'un sondage (en 2000)	Nombre d'ateliers	Nb. usagers	% du Nb. usagers total
Théâtre	1207	21298	22,5%
Danse	1137	43144	45,5%
Cirque et arts de la rue	78	1672	2%
Musique	1013	28511	30%
Total	3435	94625	100%

Source : Enquête opale en 2000, Les pratiques amateurs dans le réseau de la Ligue de l'enseignement.

Le personnel encadrant

Les 51 fédérations spécialisées dans le spectacle vivant, recensées par la Ministère de la Jeunesse emploient 311 personnes (nombre de salariés aux sièges des fédérations) dont 96 à temps complet et 34 FONJEP.

Le personnel encadrant de la Ligue est constitué à 57% de bénévoles, 24% de salariés vacataires et 12% de salariés permanents⁵¹ (sur l'ensemble des pratiques artistiques)⁵². Les intervenants des MJC sont majoritairement en CDI (de 31 à 70%), les bénévoles n'interviennent qu'en dernier recours (manque de moyens financiers pour engager un intermittent). Dans le cas de la FNFR (Foyers ruraux), près de la moitié des intervenants (63%) et metteurs en scène rémunérés sont salariés de l'association. Les intervenants n'ont pas nécessairement un diplôme clairement identifié. La plupart ont acquis leur compétence pratique et pédagogique grâce à des stages réguliers. La part des intervenants diplômés dans les MJC oscille entre 12% et 39%. Pour pallier ce manque, certaines fédérations comme les MJC mettent en place des formations pour intervenants.

⁵¹ Il s'agit le plus souvent de personnel mis à disposition par l'Education Nationale.

⁵² On compte 22 pratiquants en moyenne pour un emploi. 2 emplois salariés sur 5 sont des emplois aidés (CEJ, CES, CEC).

Le poids du secteur des amateurs⁵³ :

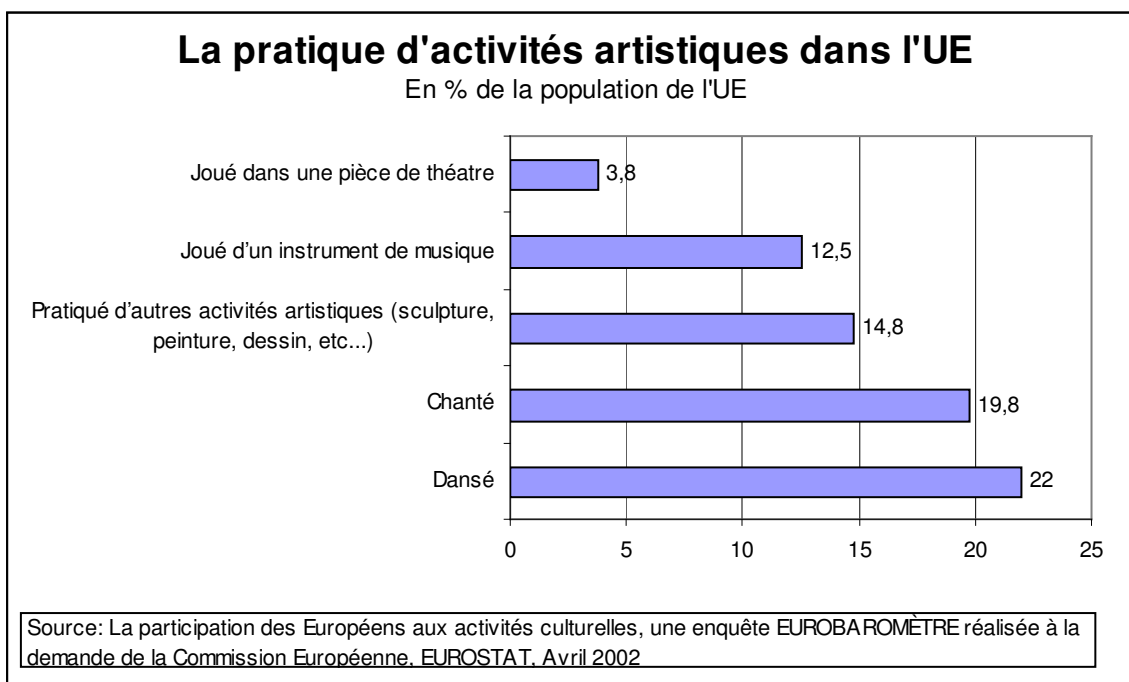
Les dépenses des ménages pour les activités amateurs du spectacle vivant s'élèvent à 910 millions d'euros (soit 6 milliards de francs). Ces dépenses ne prennent pas en compte les dépenses des associations ou autres. Les dépenses du théâtre sont assez faibles car il est rare qu'un comédien amateur participe financièrement à la réalisation de son spectacle.

Sur 91 300 personnes⁵⁴ exerçant une activité rémunérée liée aux activités artistiques amateurs, 72% travaillent dans l'enseignement et l'animation, 17% fabriquent, distribuent ou vendent des produits utilisés par les amateurs et 11% travaillent dans les associations ou fédérations d'amateurs.

Dépenses et emplois des amateurs dans le secteur du spectacle vivant par an (1996)	Dépenses annuelles en M€	Emplois concernés
Musique	717	58432
Théâtre	30	1826
Danse	168	20999
TOTAL	915	81 257

Source: d'après développement culturel, N°109, mars 1996, Les activités artistiques amateur, p.8.

Comparaison européenne⁵⁵



⁵³ Source: Olivier Donnat, *Les amateurs*, DEP, 1996.

⁵⁴ 89 % des emplois mentionnés concernent le spectacle vivant.

⁵⁵ Cette étude a été réalisée dans les 15 États membres sur un échantillon représentatif de personnes et âgées de plus de 15 ans (Population de plus de 15 ans en UE est 672,53 M). Pour tous les États membres UE, une procédure de pondération nationale a été utilisée.

ANNEXE 9

Table des sigles et acronymes employés

ANNEXE 9 : Table des sigles et acronymes employés

Sigle ou acronyme	Développement
ACCN	Association des Centres Chorégraphiques Nationaux
ADAMI	société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes
ADDM	Association Départementale de Développement Musical et chorégraphique
ADMICAL	Association pour le Développement du Mécénat Industriel et Commercial
AFAA	Association Française d'Action Artistique
AFDAS	fonds d'Assurance Formation Des Activités du Spectacle
AFIJMA	Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles
ANPE	Agence Nationale Pour l'Emploi
ARCADE	Agence Régionale de Coordination Artistique et de Développement musique, danse, théâtre, spectacle en Provence Alpes Côte d'Azur
ASS	Allocation de Solidarité Spécifique
ASSEDIC	ASSociation pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce
AUDIENS	Groupe constitué des institutions de retraite complémentaires de l'audiovisuel, de la communication, de la presse et du spectacle
BMVR	Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale
CCIJP	Commission de la Carte d'Identité de Journaliste Professionnel
CCN	Centre Chorégraphique National
CCS	Caisse des Congés Spectacles
CDI	Contrat à Durée Indéterminée
CDN	Centre Dramatique National
CDR	Centre Dramatique Régional
CEP	Contrat d'Étude Prospective
CFDT	Confédération Française Démocratique du Travail
CGT	Confédération Générale du Travail
CIMT	Centre d'Information sur les Musiques Traditionnelles
CIVIS	Contrat d'Insertion dans la Vie Sociale
CMF	Confédération Musicale de France
CNAC	Centre National des Arts du Cirque
CNC	Centre National de la Cinématographie
CND	Centre National de la Danse
CNIPAL	Centre National d'Insertion Professionnelle d'Artistes Lyriques
CNPA	Centre National de Production Artistique
CNPS	Conseil National des Professions du Spectacle
CNT	Centre National du Théâtre
CNV	Centre National des Variétés
CPNE	Commission Paritaire Nationale pour l'Emploi
CPNEFSV	Commission Paritaire Nationale Emploi-Formation-Spectacle Vivant
CSTA	Centre de Sociologie du Travail et des Arts (à l'École des hautes études en sciences sociales)
DADS	Déclaration Annuelle de Données Sociales
DEP	Département des Études et de la Prospective (ministère de la culture et de la communication)
DJEPVA	Direction de la Jeunesse, de l'Éducation Populaire et de la Vie Associative
DILTI	Délégation Interministérielle à la Lutte contre le Travail Illégal
DMD	Direction de la Musique et de la Danse
DMDTS	Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
DTS	Direction du Théâtre et des Spectacles
DUMI	Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant
DUMIste	Titulaire du DUMI
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles

Sigle ou acronyme	Développement
EDDF	Engagement de Développement Des Formations
ENSATT	École Nationale supérieure des Arts et des Techniques du Théâtre
EPCC	Établissement Public de Coopération Culturelle
EPIC	Établissement Public Industriel et Commercial
ESNAM	École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières
FAIR	Fonds d'Action et d'Initiative Rock
FAMDT	Fédération des Associations de Musique et de Danse Traditionnelles
FCM	Fonds pour la Création Musicale
FEDUROK	Fédération des lieux de musiques actuelles et amplifiées
FEMIS	École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (ancien IDHEC)
FERAROCK	Fédération des Radios Associatives Rock
FESAC	Fédération des Entreprises du Spectacle vivant, de la musique, de l'Audiovisuel et du Cinéma
FFD	Fédération Française de Danse
FIC	Fonds d'Intervention Culturelle
FNAS	Fonds National d'Activités Sociales des entreprises artistiques et culturelles
FNCTA	Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation
FNEIJMA	Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et de Musiques Actuelles
FNFR	Fédération Nationale des Foyers Ruraux
GIE	Groupement d'Intérêt Économique
GUSO	Guichet Unique du Spectacle Occasionnel
HLM	Hors Les Murs
IFCIC	Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles
INJEP	Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire
INSEE	Institut National de la Statistique et des Études Économiques
IRCAM	Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique
IRMA	centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles
JTN	Jeune Théâtre National
MEDEF	Mouvement des Entreprises DE France
MJC	Maison des Jeunes et de la Culture
OMC	Organisation Mondiale du Commerce
ONDA	Office National de Diffusion Artistique
OPACIF	Organisme Paritaire collecteur Agréé gestionnaire du Congé Individuel de Formation
OPC	Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble
OPCA	Organisme Paritaire Collecteur Agréé
PAC (classes à)	Projet Artistique et Culturel
PACA	Provence-Alpes-Côte-d'Azur
RTLTF	Réunion des Théâtres Lyriques de France
SACD	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
SACEM	Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
SCIC	Société Coopérative d'Intérêt Collectif
SFR	Syndicat Français des Réalisateurs
SJR	Salaire Journalier de Référence
SC	Scène Conventionnée
SCPP	Société Civile des Producteurs Phonographiques
SMAC	Scène de Musiques Actuelles
SMIC	Salaire Minimum Interprofessionnel de Croissance
SN	Scène Nationale
SNEP	Syndicat National de l'Édition Phonographique
SPPF	Société civile des Producteurs de Phonogrammes en France
SRF	Société des Réalisateurs de Films
SYNDEAC	Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles

Sigle ou acronyme	Développement
SPEDIDAM	Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-interprètes de la Musique et de la danse
TVA	Taxe à la Valeur Ajoutée
UNEDIC	Union Nationale pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce
UNIMA	UNion Internationale de la MARionnette
UPFI	Union des Producteurs Phonographiques Français
VAE	Valorisation des Acquis de l'Expérience

ANNEXE 10

Personnes auditionnées

ANNEXE 10 : Personnes auditionnées

La liste ci-après ne distingue pas les témoins qui ont été auditionnés individuellement et ceux qui ont participé à des réunions de travail collectives à Paris ou en province. Les premiers représentent les deux tiers des personnes rencontrées, les secondes, le tiers.

Abadie Didier	Délégué général de l'école régionale d'acteurs de Cannes
Ahrens Albane	Directrice de la société de productions "Et bientôt"
Albertini Pierre	Député-maire de Rouen
Alduy Jean-Paul	Sénateur-maire de Perpignan
Allier Marie-Thérèse	Directrice de la Ménagerie de Verre
André Michèle	Sénatrice, Vice-Présidente du Conseil général du Puy de Dôme
Andrieu Daniel	Directeur de l'Atelier 231 (fabrique d'arts de la rue)
Aplincourt Jean-Christophe	Directeur de l'Arbordage SMAC d'Evreux
Archambault Hortense	Co-directrice du festival d'Avignon
Arthuis-Brault Jean-François	Directeur des affaires culturelles de la région Pays de Loire
Assemblée des régions de France	Les directeurs des services culturels des régions de Bretagne, Picardie, Rhône-Alpes, Pays de Loire, Lorraine et Champagne-Ardenne
Athias Maurice	Metteur en scène – Conservatoire d'art dramatique de Rouen
Authelain Gérard	Ancien directeur du Centre de Formation des Musiciens Intervenants (CFMI) de Lyon
Azéma Michel	Président de l'association "Les Ecrivains et Auteurs de Théâtres associés"
Baillet Jean-Luc	Co-directeur du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne
Baillon Jacques	Directeur du Centre national du Théâtre
Bajard Annick	Responsable du jeune public - l'Esplanade - Saint-Etienne
Barroy Daniel	Directeur régional des affaires culturelles de Lorraine
Barthelemy Fabienne	Administratrice du festival en Othe, Auxon
Bastin Christine	Chorégraphe
Baudime Jam	Quatuor prima vista - Clermont-Ferrand
Baudouin Serge	Centre de Formation des Personnels Techniques du Spectacle (CFPTS)
Baudriller Vincent	Co-directeur du festival d'Avignon
Béghain Patrice	Adjoint au maire de Lyon, chargé de la culture
Bélit Marc	Directeur de la Scène nationale "Le Parvis" - Tarbes
Béraud Jean-Yves	Directeur régional du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle de Champagne-Ardenne
Berthelot Pierre	Générik Vapeur
Bertola Isabelle	Théâtre de la Marionnette
Bianchi Olivier	Adjoint au maire de Clermont-Ferrand, chargé de la culture
Bihel Christophe	Le petit théâtre Dakoté - Le Maillet - Allier
Bijou Delphine	Direction régionale du travail, de l'emploi, et de la formation professionnelle de Champagne-Ardenne
Blaise Christiane	Directrice de la compagnie de danse Christiane Blaise, membre du comité d'experts danse de Rhône-Alpes
Blin Jean-Paul	Actemploi
Boblet Thierry	Administrateur de Musicatreize
Bodson Lucile	Théâtre de la Marionnette
Bonnafé Jacques	Comédien – metteur en scène
Bonnand Annick	Administratrice de la Compagnie Balasz Gera
Bonniel Jacques	Doyen de l'Université de Lyon 2
Bordes Dominique	Synpase (prestataires de service)
Borie Fabrice	Directeur du Centre info rock d'Auvergne
Bosseur Michel	Le Fourneau – scène conventionnée - Arts de la rue à Brest

Bossuet Stéphane	OGACA - agence de conseils auprès des entreprises culturelles
Bouët Jérôme	Directeur régional des affaires culturelles de PACA
Bourgeois Patrick	Directeur de l'École nationale supérieure des arts et des techniques du théâtre (ENSATT)
Bourguignon Pierre	Député-maire de Sotteville-lès-Rouen
Bovier-Lapierre Bernard	Association des régions de France
Bozonnet Marcel	Administrateur général de la Comédie française
Bozzini Annie	Directrice du centre de développement chorégraphique de Toulouse
Bradel Benoît	Metteur en scène
Braunschweig Stéphane	Directeur du Théâtre national de Strasbourg
Bredel Jean-Louis	Directeur régional des affaires culturelles d'Alsace
Brouat François	Directeur régional des affaires culturelles d'Aquitaine
Brouch Joël	Office artistique de la région d'Aquitaine (OARA)
Buchy Jaqueline	Adjointe au maire de Fécamp chargée de la culture
Buisson Georges	Administrateur de monuments (Centre des monuments nationaux) ancien directeur de la scène nationale La Coupole de Sénart
Cadars Pierre	Directeur de la Cinémathèque de Toulouse
Cafiero Toni	Metteur en scène Compagnie Faux Magnifico
Caillat Gilbert	Retraité de l'Éducation Nationale, membre du comité d'experts théâtre de Rhône-Alpes
Candille Sylviane	Conseil général du Cantal
Canivet Pascale	Permanente de la Fédération des Arts de la Rue
Carasso Jean-Gabriel	Comédien, metteur en scène, formateur, ancien directeur de l'association nationale de recherche et d'action théâtrale
Caratini Patrice	Musicien de jazz
Cardon Fred	Scènes de Cirque
Carette Didier	Compagnie ex-abrupto, directeur du théâtre Sorano (Toulouse)
Carrière Jean-Claude	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)
Chabry Philippe dit Phéraitille	Directeur du théâtre du Phun scène conventionnée (Toulouse)
Chaffaut Brigitte	Office national de diffusion artistique (ONDA)
Chaigne Isabelle	Chargée de mission au Centre régional des musiques actuelles
Chamaux Philippe	Directeur de la Scène nationale de Forbach
Champagnac Alice	Directrice de l'Association Départementale de Développement Musical et chorégraphique (ADDM) de Haute-Marne
Charrette René	Président de la Commission Culture du Conseil général de l'Allier
Chatelain Gérard	Directeur du théâtre de Fontenay-aux-Roses, Président du groupe des 20 (théâtres d'Île-de-France et de Normandie)
Chatenay-Dolto Véronique	Directrice régionale des affaires culturelles de Haute-Normandie
Chauvy Fanette	Chorégraphe - Compagnie Gravida - Auvergne
Chiffert Anne	Présidente du Centre national de la danse, Inspectrice générale de l'administration des affaires culturelles
Coconnier Richard	Directeur adjoint du théâtre de la Cité, CDN de Toulouse
Colas Hubert	Metteur en scène - co-directeur de Montevideo
Collin Bernard	Compagnie Tuschen à Rennes
Colling Daniel	Directeur du Printemps de Bourges et du Zénith de Paris
Compain Mme	ANPE Spectacle - Clermont-Ferrand
Comtat François	Action Sociale Européenne des Artistes
Courdeau Mireille	Députée départementale pour la musique du Tarn-et-Garonne
Coutant Philippe	Directeur de la Maison de la culture de Nantes
Cressot Didier	Secrétaire général adjoint, Mairie de Châlons-en-Champagne
Cretin Alain	Délégué régional à la SACEM - Auvergne
Crocci Xavier	Directeur du Forum Culturel de Blanc-Mesnil
Crombecque Alain	Directeur du festival d'Automne
Cuisinier Philippe	Musicien, comédien, porte parole des Intermittents Troyes
Cuniot Laurent	Chef d'orchestre et compositeur directeur de l'ensemble TM +
Dalton Tim	Théâtre Béliasche - Aurillac

Danel Philippe	Ex directeur d'Octobre en Normandie
Dastarac Didier	Directeur de la culture au conseil régional de Rhône Alpes
Daurillac Pascale	Secrétaire générale de la Fédération des associations de musique et de danse traditionnelles (FAMDT)
Davy Christophe	Radical Productions Angers
Dawson Bruère	Fonds d'Assurance Formation Des Activités du Spectacle (AFDAS)
De Amézaga Anne	Agent artistique "La caravane dez'arts"
De Vivo Raphael	GMEM de Nice
Delhoume Marie	Directrice adjointe de l'Office régional culturel de Champagne-Ardenne (ORCCA) - Epernay
Deschamps Didier	Directeur du Centre chorégraphique national de Nancy
Deschamps François	Président de l'Association nationale culture et départements
Deschamps Jérôme	Directeur de la compagnie Deschamps et Deschamps
Devaux Jean-Marc	Administrateur du Théâtre des Deux Rives - Centre de création dramatique de Haute-Normandie - Rouen
Didry Eric	Metteur en scène
Dielieuvin Marie-France	CNDC Angers
Domergue Jean-Paul	Directeur du Service Juridique de l'UNEDIC
Doumeche Marc	Auvergne musique et danse
Douste-Blazy Philippe	Député-maire de Toulouse - ancien ministre de la Culture
Droin Nicolas	Président de la FEVIS
Ducré Patrick	Directeur d'ATHENA (association pour la promotion du théâtre en Auvergne)
Drouin Emma	Deuxième Groupe d'Intervention
Duffour Michel	Ancien ministre
Dunoyer Sophie	Centre de Formation des Personnels Techniques du Spectacle (CFPTS)
Durif Olivier	Président de la fédération des associations de musique et danse traditionnelles
Duteurtre Benoît	Musique nouvelle en liberté Paris
Dutilh Alex	Directeur du Studio des Variétés
Dutrey Marie-France	ANPE Spectacle
Egrot Christophe	Compagnie Fol à Pik - théâtre Laumont - Auvergne
Eloi Armand	Metteur en scène, comédien
Ernoult Chantal	Adjointe au Maire du Havre chargée de la Culture
Esther Francis	Directeur de l'Agence Rhône-Alpes de service aux entreprises culturelles (ARSEC)
Faber Francis	Compositeur - Grande Fabrique à Dieppe
Faivre d'Arcier Bernard	Ancien directeur du festival d'Avignon, ancien directeur du théâtre et des spectacles
Favey Eric	Ligue de l'Enseignement
Fernandès Pierre	Compagnie des Champs (Puy de Dôme)
Fillinger Gilbert	directeur de la Maison de la culture de Bourges
Fortuny Sylviane	Cie Pour Ainsi dire
Fouilland Marc	Directeur de CIRCA, scène conventionnée pour le cirque (Auch)
Fourré Lionel	LF Productions
Fréard Michel	Directeur du centre de création pour l'enfance – Tinquieux
Furic Bertrand	Secrétaire de l'association des délégués départementaux pour la musique et la danse (ADDMD)
Gangneron Christian	Metteur en scène, directeur de l'ARCAL
Gaunel Vanessa	Festival Melimôme – Reims
Gesset Victoria	Adjointe au maire de Vichy, chargée de la Culture
Giroudon James	Le Grame, Centre national de création musicale de Lyon
Gloannec Karine	Directrice du Théâtre de Vendôme - agent artistique

Gouby Ghislaine	Directrice de l'association ARC Art et Culture, réseau de diffusion à Rézé
Gourmelon Cédric	Metteur en scène et directeur de compagnie conventionnée
Goutte Philippe	directeur de Zone Franche, réseau Musiques du Monde
Granet Paul	Président de l'ORCCA – Epernay
Grouard Serge	Député-maire d'Orléans
Groupe des 20	Théâtres d'Île-de-France et de Normandie
Guazzoni Laure	Production "Et bientôt"
Guenoun Denis	Professeur à l'université de Paris IV Sorbonne – Ancien président du SYNDEAC
Guyon Gérard	"Illustre famille Burattini" théâtre - Chamalières
Hayrabetian Laurent	Chef de Chœur, directeur de Musicatreize, ensemble vocal et instrumental installé à Marseille
Hénart Laurent	Député – Adjoint au maire de Nancy
Herzog Alain	Administrateur du théâtre de l'Odéon
Holliet Bénédicte	Diagnostic des ressources artistiques et culturelles pour le pays d'Auch
Hordé Jean-Marie	Directeur du Théâtre de la Bastille
Houdard Célia	Auteur - Performance danse théâtre
Houdinière Jean-Claude	Président du Syndicat National des Entreprises de Spectacles (SNES)
Hubin Catherine	Compagnie C'est pour Bientôt
Humbert Pierre	Directeur du théâtre de la Madeleine – Troyes
Hureau Serge	Directeur du Hall de la chanson
Hurel Philippe	Compositeur
Huruguen Armelle	Vice-Présidente chargée de la culture au Conseil général du Finistère
Jacob Jean-Raymond	Président de la Fédération des Arts de la Rue
Jacquot Frédéric	Président de l'ADEP (Artistes Dramatiques Enseignant à titre Privé)
Janand Frédérique	Association départementale de développement musical et chorégraphique (ADDM) - Cantal
Jarasi Robi	Directeur de la SMAC de Vitry-le-François
Jiss David	La Muse en Circuit
Jodlowski Pierre	Compositeur en résidence à Odysseus, Blagnac et membre du collectif initiateur du festival Novelum (musiques et cultures électroniques)
Joubert Michel	Directeur du festival en Othe – Auxon
Karvaix Ivan	Association départementale de développement musical et chorégraphique (ADDM) - Puy-de-Dôme
Kelemenis Michel	Compagnie de danse Kélémenis
Kilby John	Footsbarn Compagnie - Le Maillet - Allier
Kudlack Bernard	Directeur du Cirque Plume
Labruyère Christian	Directeur de l'Office régional culturel de Champagne-Ardenne (ORCCA) -, Epernay
Lafite René	Théâtres en Bretagne
Lagrange Richard	Directeur régional des affaires culturelles de Rhône-Alpes
Lallias Jean-Claude	Education Nationale - ancien conseiller pour le théâtre à la Mission pour l'éducation artistique
Langlais Jean-Luc	Maire-adjoint à la culture, mairie de La Norville, Essonne
Larrieu Daniel	Chorégraphe, ancien directeur du centre chorégraphique national de Tours
Lassalle Jacques	Auteur dramatique et metteur en scène, ancien administrateur général de la Comédie française
Lasson Grégory	Association départementale de développement musical et chorégraphique (ADDM) - Haute-Loire
Latarjet Joachim	Comédien
Laulanné Pierre	Directeur de la Fédération des associations de musique et de danse traditionnelles (FAMDT)

Lavaudant Georges	Directeur du théâtre de l'Odéon, Théâtre national
Lavergne Hélène	Scène nationale d'Evry et de l'Essonne
Lebas Denis	Jazz sous les Pommiers – Théâtre de Coutances
Lebas Eric	Conseiller pour le théâtre à la DRAC de Champagne-Ardenne
Le Corre Didier	Directeur de l'espace Simone Signoret – Vitry le François
Le Got Gérard	Directeur du festival de l'été de Vaour
Le Nédic Thierry	Responsable du Pôle Développement au Conseil général du Finistère
Lecardeur Jérôme	Directeur de la Scène nationale de Dieppe
Ledoux Bertrand	Formation Issoudun
Lefèvre Brigitte	Directrice de la Danse – Opéra de Paris
Lefèvre Gérard	Directeur de la Comédie de Picardie
Legoux Patrick	Musique sur la Ville, Châlons-en-Champagne
Lemesle Marie-Christine	Adjointe au maire de Beaumont, chargée de la culture
Léonelli François	Directeur de l'Association des Maires de France
Lepêtre Jean-Louis	Directeur régional des affaires culturelles de Corse
Leroux François	Vice-président de Walt Disney Resort Paris
Leroux Roger	Scène nationale de Lannion
Lévy Fabienne	Vice-Présidente du Conseil régional de Rhône-Alpes, déléguée à la culture
Lidou Maurice	Directeur du médiateur Perpignan
Liegeois Anne-Laure	Théâtre du Festin
Longuet Gérard	Président de l'Association des régions de France
Maigret Michel	Directeur de la culture de la région Lorraine - Assemblée des régions de France
Maisonneuve Mathieu	L'Usine, lieu de fabrique, Tournefeuille
Malvy Martin	Président du Conseil régional de Midi-Pyrénées
Manoury Philippe	Compositeur
Mantéi Olivier	Producteur - administrateur des Bouffes du Nord
Mantz Marie-Pierre	Directrice du CNR - Reims
Marais Fabien	Comédien, musicien - Compagnie Acid Kostic
Marchand Jacky	Directeur de la Coursive, Scène nationale de la Rochelle
Marijon Patrick	Directeur de production du Festival Lyrique d'Aix-en-Provence
Martenot M	AMATHEA - théâtre amateur - Maison des Contes - Orcet - Puy de Dôme
Martin Christian	Cour des Comptes – Conseiller régional (PACA), ancien maire de Draguignan
Martinet Patrice	Directeur du théâtre de l'Athénée
Martinelli Jean-Louis	Directeur du Théâtre des Amandiers de Nanterre
Mathé Jean-Michel	Festival de la Chaise Dieu
Mathieu Hélène	Directrice de la Jeunesse au ministère de l'éducation nationale et de la recherche.
Mathieu Michel	Directeur du Théâtre 2 l'Acte (Toulouse)
Maudouit Alexia	Performance danse théâtre
Maurice Sylvain	Directeur du Nouveau Théâtre, centre dramatique national de Besançon et de Franche-Comté
Médecin Pierre	Chambre syndicale des directeurs d'Opéras
Meignan Armand	Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles
Menger Pierre-Michel	Professeur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales - Centre de Sociologie du Travail et des Arts (CSTA)
Mercier Dominique	Directeur du théâtre de la Digue (Toulouse)
Meyer Dominique	Directeur du théâtre des Champs Elysées
Mieul Jean-Pierre	Directeur général adjoint de l'UNEDIC
Migairou Daniel	Directeur du bureau de production KERNEST
Milin Gildas	Metteur en scène
Miller Christine	Présidente de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)

Millera Félix	Directeur adjoint - Direction départementale du travail - Clermont-Ferrand
Miyet Bernard	Président du directoire de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM)
Mondy André	Administrateur du Théâtre National de Chaillot
Monnet Marc	Compositeur
Montagne Jacques	Professeur, membre du comité d'experts pour le théâtre - Rhône-Alpes
Morand Eric	Directeur de F. Com
Morin Benoît	Musique et danse en Lorraine – information et formation professionnelles
Morin-Desailly Catherine	Adjointe au maire de Rouen chargée de la culture
Morizur Claude	Le Fourneau – scène conventionnée - Arts de la rue à Brest
Moucher Xavier	Administrateur de la compagnie Beau Geste (danse)
Mougin Bertrand	Responsable du département Formations de l'IRMA (Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles)
Mousset Christian	Festival Musique Métisse Angoulême
Munier Jean-François	Administrateur de la Cie C. Bastin
Nichet Jacques	Directeur du théâtre de la Cité, CDN de Toulouse
Niel Jean	Directeur des ASSEDIC, Reims
Orier Michel	Directeur du Cargo, Maison de la Culture de Grenoble
Oswald Solange	Directrice du groupe Merci, compagnie conventionnée (Toulouse)
Padilla Yolande	Chargée de mission au ministère de la culture (DDAT) ancienne directrice de la maison de la Culture de Grenoble
Paris Christophe	Association d'organisation du festival Eclat
Paris François	Directeur du CIM et des Manca de Nice
Pellan Marc	Ligue de l'Enseignement
Perrin Jean	Directeur de la culture - Ville de Reims
Perrot Luc	Théâtre de la Litote (arts de la Rue)
Petigirard Laurent	Président de la Société des Auteurs, Compositeurs et éditeurs de Musique (SACEM)
Peysson Claire	Compagnie Les Nouveau Nez, membre du comité d'experts théâtre de Rhône-Alpes
Piat Nathalie	Administratrice du théâtre de ville La Chapelle Saint Louis
Picon-Wallin Béatrice	Laboratoire CNRS Arts du spectacle
Pignard Jean-Jacques	Vice-président du conseil général du Rhône, délégué à la culture et maire de Villefranche-sur-Saône
Pillon Didier	Conseil régional des Pays de Loire
Pinte Etienne	Député-Maire des Yvelines
Pintenet Michel	Directeur de la Scène nationale de Foix
Plantin Gérard	Centre d'art polyphonique - Clermont-Ferrand
Poivre d'Arvor Olivier	Directeur de l'association française d'action artistique (AFAA)
Polya Diane	Directrice de l'Opéra de Vichy
Pommeret Etienne	Metteur en scène Compagnie C'est Pour Bientôt
Pompougnac Jean-Claude	Etablissement public de coopération culturelle en faveur des arts de la scène et de l'image en Île-de-France
Pottier Jean-Paul	Président de la Commission Culture de l'Assemblée des Départements de France - Président du Conseil général de Corrèze
Poull Georges	Directeur régional des affaires culturelles de Champagne-Ardenne
Poyet Patrice	Danse à Aix
Priasso Philippe	Chorégraphe - Compagnie Beau Geste
Provant Marie-Noëlle	Vice-présidente de l'agglomération d'Annecy, déléguée à la culture
Prunenec Sylvain	Chorégraphe
Rabeux Jean-Michel	Metteur en scène

Rambaud Christine	Présidente de la commission culture au Conseil régional de Haute-Normandie
Rauch Christophe	Théâtre du Peuple de Bussang
Raynaud Joëlle	"Le petit vélo" - Clermont-Ferrand
Redler Daniel	EFICEA - AVISE - ARFACS
Regourd Serge	Professeur à l'Université des Sciences Sociales de Toulouse
Rémi Jean-François	Comédien, ancien pensionnaire de la Comédie Française
Renar Yvan	Sénateur du Nord, Président de l'Association Française des Orchestres
Revel Bob	Directeur de l'ENM de Chambéry, membre du comité d'experts musique de Rhône-Alpes
Revoil Jean-Pierre	Directeur général de l'UNEDIC
Reynaud Alain	Compagnie les Nouveaux Nez
Ricci Serge	Chorégraphe
Richard Philippe-Georges	Directeur régional des affaires culturelles d'Auvergne
Ricros André	Conseiller artistique FAMDT
Rivalland Françoise	Interprète musicienne et responsable de l'Orchestre de Chambre SIC
Rived Danièle	Secrétaire Générale – CFDT – fédération Culture et Communication
Rizzardo René	Ancien directeur de l'Observatoire des Politiques Culturelles
Robbe Hervé	Chorégraphe - Directeur du centre chorégraphe national de Haute-Normandie - Le Havre
Rogard Pascal	Directeur général de la Société des Auteurs, Compositeurs dramatiques (SACD)
Rondepierre Bernadette	Adjointe au maire de Moulin, chargée de la culture
Rossi Mario	Adjoint au maire de Reims, chargé de la culture
Rostain Michel	Scène nationale de Quimper
Rostan Michel	Adjoint au maire de Cusset, chargé de la culture
Rougé Jany	Directeur de la Fédération des associations de musiques et de danses traditionnelles (FAMDT)
Rouiller Quentin	Centre national de la danse
Rousseau Clara	Production "Minijy"
Rozan Dominique	Comédien - ancien sociétaire de la Comédie Française
Safar Jérôme	Adjoint au maire de Grenoble chargé de la culture
Sallé Didier	Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles FNEIJ/MA
Salomon Robert	Directeur régional du travail - Auvergne
Salszeber Didier	Directeur d'ARTECA, centres de ressources de la culture
Sanchez Frédéric	Maire du Petit Quevilly
Sanson Anne-Gaëlle	administratrice de compagnies : Julies Beres, Fred Cacheux, Perrine Maurin et Serge Ricci
Saunier-Borell Philippe	Directeur de la scène conventionnée les Pronomades, arts de la rue (Haute-Garonne)
Schell Christine	Conseillère pour le cinéma à la DRAC de Champagne-Ardenne
Schembri Gérard	École nationale supérieure des arts et des techniques du théâtre (ENSATT)
Schoën Roland	Compagnie Théâtre en Ciel
Sebille Christian	Césaré - Reims
Seibel Claude	Commission sur l'Emploi du CNPS
Sellem Annie	La Petite Fabrique
Serafini Emmanuel	Production "Odace"
Siad Samir	"Théâtre en partance" compagnie indépendante
Sicre Claude	Fabulous Troubadors (Toulouse)
Simon Frédéric	Directeur du Théâtre Gérard Philipe de Frouard
Simonin Stéphane	Directeur d'Hors les murs

Sobel Bernard	Directeur du centre dramatique national de Gennevilliers
Sobzinsky Serge	Directeur de la culture au conseil régional de PACA
Sommier Patrick	Directeur de la Maison de la Culture de Bobigny (MC 93)
Sonrier Caroline	Directrice de l'Opéra de Lille
Szejnman Adrienne	EFICEA (Échanges, Financement, Information pour la Création d'Entreprises et d'Activités)
Taguet Christian	Directeur du cirque Baroque
Tamet Christian	Directeur du CNCDC de Châteaувallon
Tassy Hubert	Président de l'association des délégués départementaux pour la musique et la danse (ADDMD)
Tautou Evelyne	Adjointe au maire de Montluçon, chargée de la culture
Terracher Raymond	Adjoint au maire de Villeurbanne chargé de la culture
Terrey Georges	Président du Syndicat des Directeurs de théâtres privés (SDTP)
Thibaut Daniel	Directeur de la Scène nationale "La Rose des Vents" - Villeneuve d'Ascq
Thomas Roland	Administrateur de la Compagnie Royal de Luxe (théâtre de rue)
Tison Marc	Directeur du Bolegason, SMAC (Castres)
Tison Michel	Directeur des ASSEDIC - Clermont-Ferrand
Tordjmann Charles	Directeur du Centre dramatique national de Nancy
Tremblay Nicky	Directrice de la compagnie Dellarte – festival Tout couleur
Trujillo Joachim	Café Concert "La Sangria" (Allier)
Tubeuf Christian	EFICEA (Échanges, Financement, Information pour la Création d'Entreprises et d'Activités)
Tyrion-Vallet Pierre	Centre Lyrique d'Auvergne
Ursulet Eric	Boutique Rives de Seine
Van der Malière Alain	Directeur régional des affaires culturelles de Midi Pyrénées
Verrielle Philippe	Journaliste
Vignaud Anne-Isabelle	Directrice du centre culturel Saint Exupéry à Reims
Vigner Eric	Centre dramatique de Lorient
Vincent Jean-Pierre	Metteur en scène, directeur de la compagnie Studio Libre, ancien directeur du théâtre des Amandiers
Vinet Jean	Directeur du centre régional des Arts du Cirque – Basse-Normandie
Vitrac Bernadette	Vice-Présidente de la Chambre syndicale d'Agents Artistiques
Voituriez Benoît	Administrateur de l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières
Walter Jean-Claude	Ancien Directeur général gérant de l'ADAMI
Wassermann Agnès	Centre national de la danse
Weber Anita	Inspectrice générale de l'administration des affaires culturelles
Willot Benoît	Comité d'Informations et de Mobilisation pour l'Emploi (CIME)
Zermati Jean-Francis	Consultant en Formations musique et cirque Fédération d'associations de Théâtres Populaires