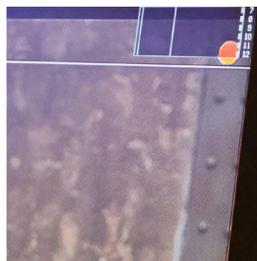




LES **AVIS**
DU CONSEIL
ÉCONOMIQUE,
SOCIAL ET
ENVIRONNEMENTAL



Pour un renouveau
des politiques publiques
de la culture



Claude Michel
Avril 2014



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ



CONSEIL ÉCONOMIQUE
SOCIAL ET ENVIRONNEMENTAL

Les éditions des
JOURNAUX OFFICIELS

2014-11
NOR : CESL1100011X
Lundi 5 mai 2014

JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Mandature 2010-2015 – Séance du 8 avril 2014

POUR UN RENOUVEAU DES POLITIQUES PUBLIQUES DE LA CULTURE

Avis du Conseil économique, social et environnemental
présenté par

M. Claude Michel, rapporteur

au nom de la
section de l'éducation, de la culture et de la communication

Question dont le Conseil économique, social et environnemental a été saisi par décision de son bureau en date du 22 octobre 2013 en application de l'article 3 de l'ordonnance n° 58-1360 du 29 décembre 1958 modifiée portant loi organique relative au Conseil économique, social et environnemental. Le bureau a confié à la section de l'éducation, de la culture et de la communication la préparation d'un avis intitulé *Pour un renouveau des politiques publiques de la culture*. La section de l'éducation, de la culture et de la communication, présidée par M. Philippe Da Costa, a désigné M. Claude Michel comme rapporteur.

Sommaire

| | |
|--|----|
| ■ Synthèse de l'avis | 5 |
| ■ Avis | 8 |
| ■ Introduction | 8 |
| ■ I - État des lieux | 10 |
| ■ A - Les fondements des politiques culturelles : la double exigence démocratique | 10 |
| ■ B - Les modes d'intervention | 11 |
| ↳ L'unité des politiques publiques | 11 |
| ↳ Les politiques publiques favorisent le développement économique et l'emploi | 11 |
| ↳ Les spécificités des politiques publiques | 13 |
| ↳ Les modes d'intervention de l'Union européenne | 21 |
| ■ C - Les adaptations récentes des instruments de politique publique : tour d'horizon des principaux changements législatifs, réglementaires, fiscaux, sociaux de ces 5 dernières années | 24 |
| ↳ La régulation générale | 25 |
| ↳ Le financement de la création | 25 |
| ↳ La fiscalité | 26 |
| ↳ L'organisation de l'audiovisuel public | 27 |
| ↳ La régulation professionnelle | 27 |
| ↳ La structuration de l'emploi dans le cinéma et le spectacle vivant | 29 |
| ■ D - Malgré la variété des politiques publiques, des inégalités et des déséquilibres subsistent, certains s'approfondissent | 30 |
| ↳ L'évolution des pratiques culturelles | 30 |
| ↳ La diversité culturelle à l'ère du numérique | 33 |
| ↳ Le maillage territorial dans le spectacle vivant | 36 |
| ↳ Vers un cinéma à deux vitesses ? | 41 |
| ↳ Partage de la valeur à l'ère du numérique | 44 |

| | | |
|---|---|----|
| ↳ | Emploi et droits sociaux | 46 |
| ↳ | Inégalités femmes-hommes | 47 |
| ■ | II - Préconisations | 49 |
| ■ | A - Redynamiser le service public de la culture et de l'audiovisuel | 50 |
| ↳ | Le partage de compétences Etat-territoires et l'affirmation d'une régulation d'ensemble | 50 |
| ↳ | Promouvoir le service public de la culture et implications budgétaires | 51 |
| ↳ | Le renouveau de l'audiovisuel public | 52 |
| ■ | B - Financer la création et partager la valeur | 53 |
| ↳ | Elargir les financeurs de la création | 53 |
| ↳ | Quelle fiscalisation des GAFA ? | 55 |
| ↳ | Garantir la rémunération des auteurs et des artistes et pérenniser les droits de propriété littéraire et artistique | 55 |
| ↳ | Les relations diffuseurs-producteurs dans l'audiovisuel | 57 |
| ↳ | Mieux faire contribuer les diffuseurs au financement de la création | 58 |
| ■ | C - Structurer l'emploi et négociation collective | 58 |
| ↳ | Promouvoir l'emploi permanent | 58 |
| ↳ | Des emplois aidés aux aides à l'emploi | 59 |
| ↳ | Poursuivre la structuration sociale du secteur | 60 |
| ↳ | Lutter contre les pratiques illégales ou abusives | 61 |
| ↳ | Agir pour promouvoir l'égalité femmes-hommes | 61 |
| ■ | D - Développer l'accès aux œuvres, à la création et aux pratiques culturelles | 62 |
| ↳ | Relancer les dispositifs d'éducation à l'image, au cinéma et à internet | 62 |
| ↳ | Faciliter le partage et la création sur internet | 63 |
| ↳ | Promouvoir et encadrer les pratiques en amateur | 65 |
| ■ | E - Agir sur la structuration des entreprises et les formes de mutualisation pour garantir la diversité culturelle | 67 |
| ↳ | Vers de nouveaux dispositifs anti-concentration pour davantage de diversité | 67 |
| ↳ | Mieux mutualiser les fonds de soutien du cinéma | 69 |

| | |
|--|----|
| ✎ Les délocalisations de tournage | 70 |
| ✎ Quelle régulation du financement du spectacle vivant entre public et privé ? | 70 |
| ■ F - Promouvoir une Europe de la culture et pérenniser l'exception culturelle | 71 |
| ✎ Vers un allègement du contrôle des aides d'Etat à la culture | 72 |
| ✎ Perspectives en matière législative et fiscale en Europe | 73 |
| ✎ L'exception culturelle : son caractère universel | 74 |
| ✎ Quel rôle pour la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ? | 75 |
| ■ Conclusion | 76 |

■ Déclaration des groupes _____ 77

■ Scrutin _____ 92

Annexes _____ 94

Annexe n° 1 : composition de la section de l'éducation, de la culture et de la communication _____ 94

Annexe n° 2 : liste des personnes auditionnées et rencontrées _____ 96

Annexe n° 3 : table des sigles _____ 98

Annexe n° 4 : bibliographie _____ 100

POUR UN RENOUVEAU DES POLITIQUES PUBLIQUES DE LA CULTURE

Synthèse de l'avis¹

La France est riche de son paysage culturel et artistique et de la vitalité de ses créateurs. Cette réalité doit beaucoup à un long et lent processus de développement d'instruments de politiques culturelles. Deux exigences démocratiques ont présidé à l'intervention de l'Etat puis des collectivités territoriales dans la culture depuis les années 1950 : remplir des missions de service public et lutter contre les inégalités culturelles ; susciter et pérenniser un environnement favorable à la liberté de création des artistes.

Les biens et services culturels ne peuvent être considérés comme de simples marchandises car ils véhiculent des valeurs, du contenu et du sens. L'incidence de la création artistique sur l'imaginaire collectif et sur la production d'identités fabrique du lien social et contribue à prévenir des comportements et des replis communautaristes.

Les politiques publiques de la culture reconnaissent la place et le rôle des artistes et des professionnels de la culture dans la société et favorisent la liberté de création. Elles sont garantes de la diversité des expressions culturelles, de la pluralité des formes et des genres et de leur renouvellement. Elles favorisent aussi les activités artistiques pratiquées en amateur, facteurs de réalisation personnelle et de lien social.

Cependant, malgré la densité et la pluralité des politiques menées, des inégalités économiques, sociales, culturelles subsistent voire s'aggravent. Nos systèmes de régulation ont fait la preuve de leur efficacité depuis plusieurs décennies mais ils doivent être capables aujourd'hui de se réformer afin d'intégrer et d'anticiper les mutations économiques, sociales et technologiques.

Notre pays doit affirmer une véritable ambition culturelle qui s'appuie sur un service public fort et déployé. Des progrès en matière de structuration sociale du secteur doivent permettre une résorption de la précarité et une affirmation du salariat dans le champ.

L'objectif et l'ambition d'une véritable démocratie culturelle passent par un nouvel essor de sa démocratisation y compris par l'intermédiaire des nouveaux canaux. Équités d'accès, (territorial et socio-culturel), exception et diversité culturelles, doivent être les repères de cette ambition. Cela suppose une volonté politique, qui doit se traduire par une loi d'orientation pour un véritable service public de la culture et de l'audiovisuel.

Dans cette perspective, le CESE formule des préconisations *Pour un renouveau des politiques publiques de la culture* :

- Redynamiser le service public de la culture et de l'audiovisuel

Afin d'assurer un développement territorial équilibré de la culture, le CESE demande que l'Etat garantisse la réduction des inégalités territoriales, en termes de présence des institutions culturelles et des structures pour développer la création artistique en confortant et en renforçant le rôle des DRAC.

1 L'ensemble du projet d'avis a été adopté au scrutin public par 110 voix contre 35 et 21 abstentions (voir le résultat du scrutin en annexe).

Promouvoir le service public de la culture implique un engagement de l'Etat dans la régulation de l'offre culturelle et dans le soutien à la création artistique.

En termes de service public de l'audiovisuel, le CESE estime qu'il est nécessaire de trouver de nouveaux modes de financement et de réfléchir au partage des recettes de la production des fictions : les chaînes publiques doivent pouvoir prendre des parts de coproduction dans les œuvres qu'elles financent.

- Financer la création et partager la valeur

Il s'agit de faire contribuer au financement de la création tous ceux qui en profitent en la diffusant : services de télévision de rattrapage et de vidéo à la demande. Le CESE est favorable à ce qu'une taxe sur les appareils connectés assise sur une assiette large et d'un taux modéré soit créée. Cette taxe pourrait financer de nouveaux formats, soutenir des services culturels numériques qui s'engagent sur des objectifs de diversité culturelle.

Afin d'associer fiscalement les géants du numérique au soutien de la création et sans préjuger des actions nécessaires pour faire respecter l'ensemble des droits, le CESE est favorable à l'imposition des bénéfices qu'ils réalisent sur le territoire et à la création d'une taxe pour les entreprises qui exercent une forme exclusive de captation des données personnelles,

Dans le cadre du partage de la valeur, le CESE souhaite une juste rémunération des artistes et des auteurs et que les pouvoirs publics favorisent des accords professionnels encadrés par la loi.

Le CESE souhaite que soit consolidée la Rémunération pour copie privée (RCP). Il souhaite que les copies effectuées à partir des services de *cloud computing* soient pris en compte dans le calcul de la RCP.

- Structurer l'emploi et négociation collective

Malgré leur contribution à l'économie, les métiers artistiques sont précaires. Pour le CESE, la structuration de l'emploi est un enjeu du secteur de la culture et il faut :

- Promouvoir l'emploi permanent dans le spectacle vivant et l'audiovisuel en requalifiant certains contrats à durée déterminée d'usage en CDI ;
- Poursuivre la structuration sociale par la négociation de conventions collectives et la consolidation de la couverture sociale ;
- Lutter contre les pratiques illégales ou abusives en termes d'emploi en limitant les contrats de cession, en luttant contre le travail dissimulé ;
- Promouvoir l'égalité femmes-hommes dans toutes les disciplines et sans discrimination tout au long de la vie.

- Développer l'accès aux œuvres, à la création et aux pratiques culturelles

L'accès aux biens culturels est un objectif de la politique culturelle. Pour le CESE, elle doit :

- Relancer les dispositifs d'éducation à l'image, au cinéma et à internet pendant et hors le temps scolaire pour former les jeunes à la compréhension des images et pour leur permettre de comprendre nos systèmes de régulation ;
- Faciliter le partage et la création sur internet en développant des plateformes publiques et en soutenant l'émergence de services culturels numériques indépendants face aux plateformes des grands opérateurs ; en confortant le

- cadre juridique des licences libres qui permettent aux créateurs la diffusion et l'utilisation de leurs oeuvres en protégeant leur droit d'auteur ;
- Pérenniser et adapter la chronologie des médias pour favoriser la circulation des oeuvres et décourager les pratiques illégales ;
 - Promouvoir et encadrer les pratiques amateurs en réformant le décret de 1953 sur les pratiques amateurs et en confortant les associations développant ces pratiques.
- Agir sur la structuration des entreprises et les formes de mutualisation pour garantir la diversité culturelle

La concentration des entreprises, que ce soit dans le spectacle vivant, le cinéma ou l'audiovisuel, réduit la diversité des expressions culturelles. Le CESE préconise des dispositifs anti-concentration en matière de production et de diffusion des oeuvres culturelles.

Le CESE souhaite une plus grande mutualisation des fonds de soutien du CNC et un meilleur soutien aux salles Art et Essai.

Le CESE préconise une réforme du CNV pour soutenir l'ensemble de la filière musicale. Son financement serait issu du produit de la taxe sur les appareils connectés et de la taxe sur les services de télévision des distributeurs.

- Promouvoir une Europe de la culture et pérenniser l'exception culturelle

Le CESE souhaite que l'exemption de notification des aides à la culture concerne les aides accordées aux lieux de création et de diffusion artistique, les aides aux artistes et aux compagnies. Il souhaite que les aides aux réseaux numériques soient considérées comme des aides culturelles.

Le CESE souhaite une harmonisation des taux de TVA en Europe afin de mettre fin aux distorsions fiscales qui pénalisent les entreprises françaises et européennes face aux géants du net. Il souhaite que le principe de neutralité technologique soit appliqué aux biens culturels.

Le CESE estime que la culture n'est pas un bien marchand. Il recommande de promouvoir l'exception culturelle et pour cela de maintenir la culture hors des négociations commerciales internationales. Il estime que la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles doit devenir un pilier pour défendre l'exception culturelle.

Avis

Introduction

Définir la culture est chose délicate car le concept est polysémique : depuis la restriction aux seuls « Beaux-Arts » jusqu'à l'ensemble des rapports qu'entretiennent les êtres humains entre eux. La culture d'un peuple, indissociable de son histoire et de sa langue, contribue à forger son identité et son imaginaire ; une identité ouverte car toute culture se réduit et s'appauvrit sans l'apport, la confrontation ou le métissage avec d'autres cultures. Nous définirons la culture ici comme la combinaison du champ des connaissances et du champ de l'imaginaire en affirmant qu'une société qui ne se donne pas les moyens d'élargir le champ de l'imaginaire se condamne au déclin. De ce point de vue, notre pays est riche de son paysage culturel et artistique et de la vitalité de ses créateurs. Cette réalité doit beaucoup à un long et lent processus de développement d'instruments de politiques culturelles mis en œuvre aussi bien au plan national qu'au sein des collectivités territoriales.

L'expression « politiques culturelles » apparaît dans les années 1930 mais c'est surtout au lendemain de la seconde guerre mondiale que l'Etat s'engage dans la voie de la démocratisation culturelle. Les politiques culturelles vont être caractérisées par une large variété d'instruments de régulation mis en place dans le cadre d'un long processus de sédimentation qui font que notre pays est souvent reconnu pour sa vitalité culturelle. En 1947, naissent les premiers centres dramatiques nationaux en province, précurseurs d'une action volontariste de décentralisation théâtrale cherchant à s'adresser aux publics marginalisés géographiquement et culturellement : la création du Festival d'Avignon, la même année, en constitue la figure emblématique. Dans le même mouvement, c'est en 1946 qu'est créé le Centre National de la Cinématographie (CNC) même si la première loi d'aide au cinéma n'interviendra que plusieurs années plus tard (1953).

C'est surtout à partir de la fin des années 1950 avec les « années Malraux » que l'Etat s'engage dans une politique culturelle ambitieuse. Dans les années 1960, de nombreuses maisons de la culture voient le jour sur le territoire. Le champ culturel et les politiques publiques furent souvent l'objet de controverses. Elles sont parties prenantes de la crise de mai 1968, période pendant laquelle les politiques de soutien au cinéma et au théâtre sont jugées trop académiques. Les nouvelles générations d'artistes se plaignent d'un manque de soutien à leur création et on accuse les dirigeants des Maisons de la culture de peu se préoccuper d'élargir leur public.

Les années 1970 sont marquées par un phénomène de déconcentration avec la mise en place des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) dans chaque région et le rôle croissant des collectivités territoriales dans le financement de la culture. Dans les années 1970-1980, la fin du monopole de l'ORTF, l'ouverture et la montée en puissance du secteur audiovisuel conduisent les pouvoirs publics à inventer de nouveaux mécanismes permettant le financement des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Le début des années 1980 est marqué par une relance de la politique culturelle caractérisée par un doublement du budget en un an. Au début des années 1990, le Traité de Maastricht institue la culture comme prérogative européenne : l'Europe agit en complément de l'action des Etats. Elle interviendra à partir de programmes de soutien (programme Média, programme Culture...)

et à l'aide de directives (comme la directive Télévision sans Frontières) et communications (comme la communication Cinéma de 2001).

En 1993, face à la mondialisation culturelle impliquant la diffusion massive de produits culturels, l'action conjuguée des pouvoirs publics et du monde professionnel permet de peser sur les instances européennes et d'obtenir l'« exception culturelle ». Contrairement à la volonté des Etats-Unis, les services audiovisuels sont exemptés de l'application des règles du GATT. L'idée selon laquelle les principes du libre-échange ne peuvent s'appliquer aux services culturels sous peine de mettre en danger les instruments de politique publique de la culture s'impose alors. Ces principes sont repris dans la Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de 2005 qui prône le droit des Etats d'intervenir sur le champ culturel.

La dernière décennie est caractérisée par la révolution du numérique et l'avènement d'internet. Cette révolution technologique et civilisationnelle bouleverse les modes de production, de création et de diffusion. Elle engendre à la fois des menaces et des opportunités pour les politiques publiques de la culture qui doivent être réformées et être capables d'inventer de nouveaux outils pour s'adapter à l'ère numérique. Les grands acteurs du numérique (Google, Amazon, Netflix, ...) captent une part croissante de la valeur créée par la diffusion des œuvres sans contribuer au financement de leur création et à la rémunération des auteurs et des artistes. Ces mutations sont compliquées par le contexte de crise économique de ces dernières années qui pèse sur les budgets publics, en particulier ceux de la culture au plan national et local.

Le CESE ayant déjà traité le champ du patrimoine et, tout récemment, celui de l'éducation artistique et culturelle, l'avis abordera les politiques culturelles centrées sur la création, en privilégiant les secteurs du spectacle vivant d'une part et, d'autre part, de l'audiovisuel et du cinéma. Il insistera sur les adaptations législatives, réglementaires, fiscales et sociales sur les cinq dernières années pour montrer la plasticité des outils mis en œuvre. Pourtant, malgré la densité et la pluralité des politiques menées, des inégalités économiques, sociales, culturelles subsistent ou s'aggravent même, des déséquilibres nouveaux apparaissent ou s'approfondissent, ce qui nous conduira à formuler des préconisations *pour un renouveau des politiques publiques de la culture*. Nos systèmes de régulation ont fait la preuve de leur efficacité depuis plusieurs décennies mais ils doivent être capables aujourd'hui de se réformer afin d'intégrer et d'anticiper les mutations économiques, sociales et technologiques.

I - État des lieux

A - Les fondements des politiques culturelles : la double exigence démocratique

Dès les années 1930, l'intervention de l'Etat est justifiée par la volonté de rapprocher les œuvres d'art du regard d'un large public. Cette exigence est reprise dans le programme du Conseil National de la Résistance (CNR) qui préconise : « *La possibilité effective pour tous les enfants français de bénéficier de l'instruction et d'accéder à la culture la plus développée, quelle que soit la situation de fortune de leurs parents* ». Il définit, dans les termes de la période, la responsabilité publique en matière d'éducation et de culture. On sait bien depuis que les facteurs culturels sont également essentiels pour comprendre les inégalités qui se perpétuent malgré les politiques engagées. Cette conception se retrouve dans le préambule de la Constitution de 1946 puis de 1958 qui proclame « *l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture* ». Remplir des missions de service public et agir contre les inégalités culturelles constituent donc la première exigence démocratique : c'est la voie de la démocratisation culturelle.

Mais l'intervention de l'Etat dans le champ culturel est légitimée par une deuxième exigence démocratique : susciter et pérenniser un environnement favorable à la liberté de création des artistes. Le décret fondateur du ministère des affaires culturelles du 24 juillet 1959 précise bien cette double exigence en ajoutant comme finalité celle de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui enrichissent notre patrimoine culturel et d'en développer l'accessibilité.

Les politiques publiques de la culture ont pu se développer des années 1950 à nos jours à partir de cette double exigence démocratique et faire l'objet d'un large consensus politique, sans éliminer pour autant les controverses et les débats. Il n'est pas de ministre de la culture qui n'ait annoncé sa volonté d'agir contre les inégalités culturelles ou sa volonté de soutenir les artistes, les entreprises et les institutions culturelles. Les biens et services culturels ne peuvent être considérés comme de simples marchandises même s'ils font l'objet d'échanges marchands car ils véhiculent des valeurs, du contenu et du sens. Fruits de la créativité humaine, ils ne peuvent être confiés à la seule loi du marché : on retrouve là le fondement de « l'exception culturelle ».

La démarche de création artistique, l'accès à la culture et l'expression de l'imaginaire sont des facteurs décisifs d'émancipation de la personne, de sa capacité à devenir pleinement citoyen, tant au travail que dans son intervention dans la vie sociale. Pour Jacques Rancière « *S'émanciper, ce n'est pas faire sécession, c'est s'affirmer comme partageant d'un monde commun* ». L'incidence de la création artistique sur l'imaginaire collectif et sur la production d'identités fabrique du lien social et contribue à prévenir des comportements et des replis communautaristes.

Les politiques publiques de la culture reconnaissent la place et le rôle des artistes et des professionnels de la culture dans la société, favorisent la liberté de création par le développement d'un cadre juridique, social et économique approprié. Elles sont garantes de la diversité des expressions culturelles, de la pluralité des formes et des genres et de leur renouvellement. Elles favorisent aussi les activités artistiques pratiquées en amateur, facteurs de réalisation personnelle et de lien social.

B - Les modes d'intervention

L'unité des politiques publiques

□ Les formes de « l'Etat culturel »

Nous retiendrons cinq formes d'intervention de l'Etat :

- L'Etat « législateur »

La politique culturelle de l'Etat définit les cadres juridiques et institutionnels dans lesquels opèrent les acteurs sur le terrain : l'Etat fabrique ainsi les lois et règlements qui encadrent l'activité culturelle.

- L'Etat garant du service public

L'Etat a la tutelle des établissements publics et confie à des opérateurs des missions de service public en matière de diffusion des œuvres. Il agit avec les collectivités territoriales pour soutenir des entreprises et des projets artistiques, en particulier en attribuant un label à des structures dont le projet artistique présente un intérêt général.

- L'Etat régulateur

La politique culturelle régule la vie culturelle, en particulier la place et le poids des secteurs privé et public, en autorisant des contributions, des taxes et des fonds de soutien mutualisant l'aide à la création.

- L'Etat financeur

L'Etat agit avec les collectivités territoriales comme financeur de la création artistique sous la forme de subventions en veillant à un aménagement culturel du territoire équilibré.

- L'Etat garant de l'environnement social

L'Etat favorise la structuration professionnelle du champ culturel, veille au respect des droits sociaux et des droits de propriété littéraire et artistique, au développement des entreprises des secteurs artistiques et à la pérennisation de l'emploi. Les accords collectifs acquièrent force de loi après la procédure d'extension mise en œuvre par les pouvoirs publics.

Les politiques publiques favorisent le développement économique et l'emploi

Les politiques publiques ont largement contribué au développement du secteur culturel. Selon le rapport de mission parlementaire Kert-Gille² « *Par sa créativité, ses emplois,*

2 Rapport de la mission d'information présidée par le député Christian Kert sur *Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques*, présenté par le député Jean-Patrick Gille, avril 2013.

son rayonnement, la culture est un puissant facteur de développement économique (...) le constat qui peut être dressé est celui de la croissance des métiers artistiques, très attractifs et ouverts et de la contribution de ces métiers à notre économie, à nos territoires et à notre société».

Selon les études et les périmètres retenus, le poids du secteur culturel dans notre économie varie mais il est dans tous les cas important en termes de chiffre d'affaires, de valeur ajoutée et d'emplois.

Ainsi, l'étude réalisée pour France créative par Ernst and Young³ montre que les industries culturelles et créatives ont généré 74 milliards d'euros de chiffre d'affaires en 2011, soit 2,8% du PIB et employaient 1,2 millions de personnes, soit 5% de l'emploi intérieur total. Le secteur du cinéma et de l'audiovisuel représente 19,3 milliards de chiffre d'affaires et 282 358 emplois. Le spectacle vivant représente 8,4 milliards de chiffre d'affaires et 267 713 emplois. La musique 8,6 milliards de chiffre d'affaires et 240 874 emplois sachant que ces derniers chiffres intègrent ceux du spectacle vivant.

De son côté, le rapport commun de l'inspection générale des finances et de l'inspection générale des affaires culturelles⁴ indique que les activités culturelles représentent 3,2% de la somme des valeurs ajoutées de l'économie française mais elle atteignait 3,5% en 2005 et a donc reculé depuis. Parmi les facteurs explicatifs : la crise de 2008, la baisse des prix des équipements technologiques, la captation d'une partie de la valeur par les grandes industries du numérique désignées par l'acronyme GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon). Les emplois des entreprises culturelles représentent 670 000 personnes en 2010.

Le spectacle vivant et enregistré représente donc plus de 2% du PIB et près de 60% de l'emploi total des industries culturelles et créatives, ce qui est comparable au poids de l'emploi dans la production automobile. Quant au poids économique de la culture dans le PIB, il a quasiment doublé depuis les années 1960.

Les professionnels du spectacle représentent 155 454 emplois, soit environ la moitié du total des métiers artistiques (316 432)⁵. L'emploi dans le secteur du spectacle est en croissance sur les 50 dernières années. L'activité est assurée par un très grand nombre de petites structures : la moitié des entreprises du spectacle vivant a un salarié et moins et 90 % moins de 8 salariés. Un quart des ces entreprises n'a aucun salarié. Dans le cinéma et l'audiovisuel, un quart des entreprises a un salarié ; la moitié, 2 salariés et moins, et 90 % moins de 16 salariés. Si 69% des entreprises de l'audiovisuel sont constituées sous forme de société, les associations représentent 79% des entreprises du spectacle vivant. La présence associative dans la culture en général est relativement importante. Ainsi en 2011, les 267 000 associations culturelles employaient 169 000 salariés (soit 9,4% de l'emploi associatif) et s'appuyaient sur 189 000 équivalents temps plein bénévoles⁶.

On le voit, la dimension économique du secteur culturel ne peut être sous-estimée. Les financements publics doivent être considérés comme de véritables investissements qui irriguent la vie économique, sociale et sont créateurs de richesse. Le rapport Kert-Gille précise que « *comme l'a rappelé la ministre de la culture et de la communication lors de son audition, des études récentes confirment que l'investissement réalisé par la puissance publique*

3 EY, *Au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France*, novembre 2013.

4 Inspection générale des finances, Inspection générale des affaires culturelles, *L'apport de la culture à l'économie en France*, décembre 2013.

5 INSEE, *Enquête Emploi*, 2009.

6 Ministère de la Culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, *Emploi, bénévolat et financement des associations culturelles*, 2017-1, janvier 2014.

dans ce secteur a un effet de levier très important : de 4 euros, pour le festival de Bussang, à 10 euros, pour le festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, de retombées économiques pour 1 euro investi.».

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

Le rapport IGF-IGAC précédemment cité confirme une corrélation positive entre les initiatives culturelles et le développement économique et social local : un festival peut engendrer un impact direct sur l'économie locale de l'ordre du tiers à la moitié du budget d'organisation et un impact indirect à partir d'un coefficient multiplicateur de 1,3 à 1,8.

Les spécificités des politiques publiques

□ Dans le champ de l'audiovisuel et du cinéma

□ La production cinématographique et audiovisuelle

L'intervention de l'Etat autour d'une politique culturelle de grande ampleur n'apparaît réellement qu'en 1946 avec la création du Centre National de la Cinématographie (CNC) et la naissance du fonds de soutien à la production cinématographique. L'originalité et la fécondité de notre système de soutien trouvent leurs sources dans la prise de conscience collective de la nécessité de réguler le champ cinématographique afin de permettre sa structuration. Cette émergence se situait dans un contexte où la production de films américains déjà amortis aux USA et dans le reste du monde, inondait les pays européens et mettait en danger le redémarrage du cinéma français. Ces choix politiques se sont souvent accompagnés de controverses importantes comme cela est apparu entre 1946 et 1948 avec la signature et la remise en cause des accords « Blum-Byrnes »⁷.

Le système de soutien a pu ultérieurement s'élargir à la distribution et à l'exploitation et s'enrichir de dispositifs nouveaux (l'avance sur recettes en 1959 ou « soutien sélectif », la Taxe spéciale additionnelle (TSA) prélevée sur chaque billet de cinéma vendu...), ce qui a largement contribué à la vitalité de notre cinématographie. La montée en puissance de l'audiovisuel a été prise en compte et les mécanismes du cinéma ont été adaptés au secteur de la télévision avec, par exemple, la création du Compte de Soutien aux Industries de Programmes audiovisuels (COSIP) en 1986.

Si l'Etat définit les grandes orientations du secteur cinématographique via ses interventions législatives, réglementaires, fiscales et l'affectation des ressources organisées par le CNC, la spécificité du secteur cinématographique et audiovisuel réside dans le fait qu'il ne perçoit directement qu'une très faible part du budget de la culture. Le cinéma français est donc peu subventionné : les financements proviennent pour l'essentiel des contributions obligatoires des structures d'exploitation et de diffusion des films (salles de cinéma, chaînes

⁷ Ces accords, signés en 1946, donnaient aux films américains une place de choix sur les écrans français ; ils ont été contestés par les professionnels et les cinéphiles qui ont obtenu la remise en cause de ces accords.

de télévision, éditeurs vidéo et Vàd (Vidéo à la demande ou *VOD Video on demand*), opérateurs de télécommunications...), sous forme de taxes affectées. Chaque producteur dispose d'un compte auprès du CNC abondé par ces différentes taxes en fonction du nombre d'entrées dont ses précédents films ont bénéficié. Le producteur va pouvoir mobiliser cette « aide automatique » pour produire un nouveau film. Il s'agit donc d'un système d'épargne forcée qui finance la création française et européenne à partir des recettes issues de la diffusion des œuvres, y compris américaines.

Historiquement, le mode de financement du fonds de soutien a ainsi été régulièrement adapté pour tenir compte des profondes évolutions technologiques et économiques qui le traversent. On peut citer l'extension de la taxe vidéo à la Vàd en 2004 ; l'extension aux appels et SMS surtaxés et aux recettes de parrainage pour la taxe sur les services de télévision destinée aux éditeurs (TST Editeurs, TST-E) en 2005 ; l'élargissement de l'assiette de la TST aux distributeurs de services de télévision (TST-D) en 2008 ou la mise en place d'un taux majoré pour les éditeurs diffusant en HD en 2008. C'est dans ce contexte que le Parlement a adopté en 2012 une importante réforme de la TST-D en élargissant l'assiette de cette taxe due par les distributeurs.

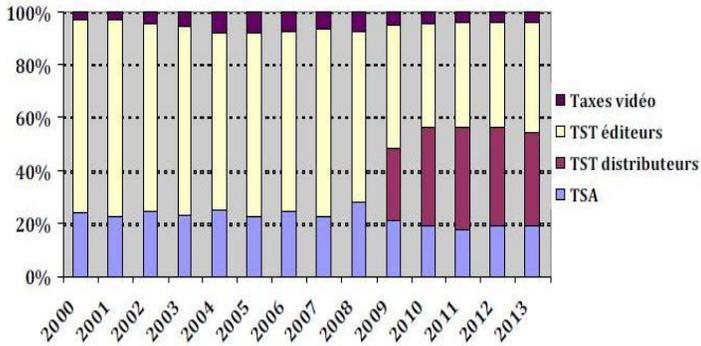
Les opérateurs de télécommunications occupent désormais une place importante dans le financement du compte de soutien à travers la TST-D qui représentera 38 % des ressources du fonds de soutien en 2014.

Le rendement des taxes affectées au CNC depuis 2000 en M€

| | TSA | TST | | | Taxes vidéo | Total |
|--------|-------|-------------------|--------------|--------------|-------------|--------------|
| | | TST Distributeurs | TST éditeurs | Total TST | | |
| 2000 | 94,0 | - | 290,3 | 290,3 | 12,4 | 396,6 |
| 2001 | 101,4 | - | 328,1 | 328,1 | 12,8 | 442,3 |
| 2002 | 109,1 | - | 315,2 | 315,2 | 19,8 | 444,2 |
| 2003 | 102,7 | - | 313,6 | 313,6 | 24,5 | 440,9 |
| 2004 | 120,3 | - | 325,0 | 325,0 | 38,3 | 483,6 |
| 2005 | 104,6 | - | 324,0 | 324,0 | 37,5 | 466,0 |
| 2006 | 119,7 | - | 340,3 | 340,3 | 35,3 | 495,3 |
| 2007 | 116,7 | - | 362,2 | 362,2 | 33,3 | 512,2 |
| 2008 | 122,2 | - | 283,2 | 283,2 | 32,8 | 438,1 |
| 2009 | 127,9 | 168,9 | 282,1 | 451,0 | 32,9 | 611,8 |
| 2010 | 146,3 | 277,8 | 297,0 | 574,8 | 33,1 | 754,2 |
| 2011 | 143,1 | 308,5 | 322,1 | 630,6 | 32,0 | 805,2 |
| 2012* | 144,0 | 279,0 | 295,5 | 574,5 | 31,0 | 749,4 |
| 2013** | 133,2 | 247,0 | 290,2 | 537,2 | 29,5 | 700,0 |

Source : Données CNC. *Produit brut avant reversement de la part écartée au budget de l'Etat**
Budget prévisionnel

Poids relatif des taxes affectées au CNC sur la période 2000-2013



Source : Mission « Acte II de l'exception culturelle », mai 2013.

Par ailleurs, les chaînes de télévision, publiques et privées, sont soumises à des obligations d'investissement et de diffusion des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Les chaînes hertziennes doivent consacrer 15 % de leur chiffre d'affaires de l'année précédente à la production d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française (dont 10,5% au développement de la production d'œuvres patrimoniales⁸), 14 % pour les chaînes non hertziennes. Elles doivent consacrer 3,2 % de leur chiffre d'affaires à des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques européennes ; 2,5 % au développement de la production de films d'expression originale française. Au moins trois quart de ces dépenses doivent être consacrées à la production indépendante. Les obligations de France Télévisions, supérieures à celles des chaînes privées, ont été renforcées par le décret du 16 avril 2013 qui étend l'assiette de cette contribution aux dépenses de promotion des œuvres et aux dépenses de financement des festivals.

Outre ces obligations d'investissement dans la production, les chaînes de télévision alimentent le Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP), géré par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), par une taxe représentant 5,5 % de leur chiffre d'affaires. Les fournisseurs d'accès à internet (FAI) sont également soumis à cette taxe depuis 2007 (loi du 5 mars 2007).

Pour préserver la diversité culturelle, la programmation des chaînes de télévision est également encadrée. Les chaînes sont soumises à des quotas de diffusion : elles doivent consacrer au moins 60 % du temps d'antenne à la diffusion d'œuvres européennes. Les œuvres d'expression originale française sont bien évidemment considérées comme des œuvres européennes et doivent représenter au moins 40 % du temps d'antenne.

Des mesures fiscales (SOFICA⁹, crédits d'impôt..) viennent parachever le financement de la création audiovisuelle et cinématographique. Les régions interviennent aussi dans le financement de la production sous la forme d'aides publiques régionales même si celles-ci n'occupent qu'une place limitée dans le devis moyen des films (moins de 2 %). Par ailleurs,

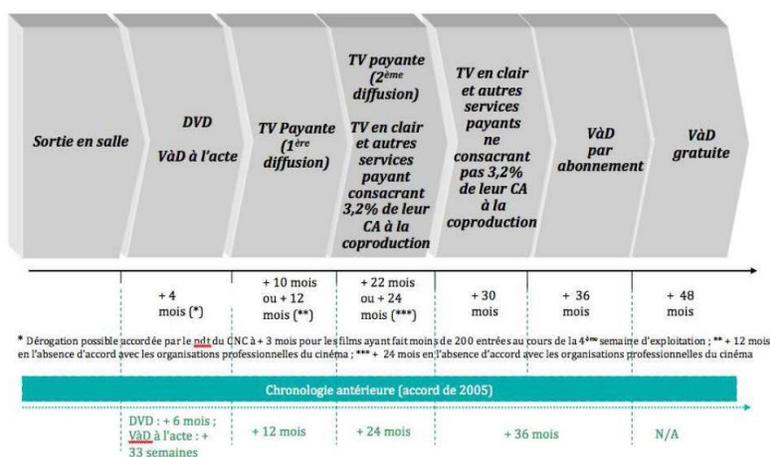
8 Les œuvres patrimoniales sont les œuvres d'expression originale française et européennes de fiction, de documentaire, d'animation, de captation de spectacles vivants et de vidéo musiques.

9 Sociétés de financement du cinéma et de l'audiovisuel : ce sont des sociétés d'investissement qui collectent des fonds privés consacrés exclusivement au financement de la production cinématographique et audiovisuelle.

le CNC abonde les fonds investis par les collectivités territoriales selon la règle de 1 euro apporté par l'Etat contre 2 euros financés par ces dernières.

L'IFCIC (Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles) facilite l'accès au crédit des entreprises et associations du secteur culturel (le cinéma représente 75 % de son activité) en octroyant une garantie au financement bancaire et en prêtant directement sous forme d'avances remboursables.

Enfin, des règles dites de « chronologie des médias » fixent des délais différenciés pour la diffusion des films à la télévision et en vidéo à partir de leur date de sortie en salle avec l'objectif de préserver les salles de cinéma et de tenir compte de la place des diffuseurs dans le financement des œuvres.



Source : CNC

L'originalité de notre système de financement, l'aval (la diffusion) finance l'amont (la production), et les principes de mutualisation du fonds de soutien (les « succès » contribuant aux financements d'autres films) permettent de faire vivre une cinématographie très diversifiée.

Nous pouvons souligner ici quelques éléments attestant des réussites du cinéma français : avec 205 millions d'entrées en 2012 (soit environ un doublement sur une vingtaine d'années), et 279 films produits dont 209 d'initiative française ou coproduits en 2012, notre cinématographie résiste mieux que nos homologues européens à la concurrence américaine (elle représente 35 à 40% des entrées annuelles). Le rapport Bonnell¹⁰ précise que « *le cinéma français est caractérisé par un renouvellement important de ses créateurs. Le nombre de premiers films se situe au-dessus du tiers des films d'initiative française et celui des premiers et deuxièmes films en dépasse régulièrement la moitié. Une régénérescence aussi constante est profitable à une économie de prototypes* ». Nous disposons d'un parc de plus de 5500 salles implantées dans toutes les régions et presque toutes numérisées. Le cinéma maintient un large éventail de films (comédies très bien financées, films d'auteur d'art et essai) : cette diversité des genres contribue ainsi à la diversité culturelle. Le secteur de l'animation obtient des succès surtout en matière de production audiovisuelle : il représente 10 % de la production audiovisuelle

¹⁰ René Bonnell, *Le financement de la production et de la distribution cinématographiques*, décembre 2013.

française en heures produites, mais compte pour 33 % de ses exportations en 2011. A la télévision, les productions françaises dominent (40,8 %) devant les productions américaines (30,6 %).

Notre système de soutien à la création a su en permanence s'adapter, se renouveler et s'enrichir de dispositifs nouveaux. M. Cyril Seassau, délégué général de la Société des Réalisateur de Films parle d'un système de palimpseste¹¹ pour le qualifier. Saura-t-il rebondir dans les turbulences actuelles marquées par un avenir incertain de certaines sources de financement et la présence de nouveaux acteurs liés à la sphère Internet qui contribuent peu à la création ? Saura-t-il s'élargir à de nouveaux secteurs ?

C'est particulièrement vrai pour le jeu vidéo en profonde mutation via le jeu en ligne sur ordinateur, les services de jeu à la demande qui accélèrent la dématérialisation et concurrencent le jeu vidéo physique. Pourtant, ce secteur ne fait pas l'objet d'une véritable politique publique alors même que nous disposons d'entreprises dynamiques et créatives. Les interventions publiques prennent la forme d'un fonds d'aide au jeu vidéo, d'un crédit d'impôt spécifique mais ne suffisent pas à empêcher l'effet du dumping fiscal de la Corée du Sud, du Canada ou de l'Irlande. Le secteur du jeu vidéo n'est par ailleurs pas couvert par une convention collective et la question du respect des droits d'auteur et des droits voisins¹² reste pendante.

La musique enregistrée

Dans le secteur de la musique enregistrée, la politique publique est assez limitée : un crédit d'impôt et un fonds d'avance géré par l'IFCIC ont été mis en place. La loi impose la diffusion d'un minimum de 40% de chansons d'expression française sur les antennes musicales privées ; sur les radios de service public, le cahier des charges impose une place majoritaire à la chanson d'expression originale française.

Le service public de l'audiovisuel

Le service public occupe une place importante dans le secteur de l'audiovisuel. Il développe une programmation qui le distingue de la programmation des chaînes de télévision privée (exposition des œuvres européennes et françaises, absence d'émissions de pure télé-réalité...). Il a fait l'objet de nombreuses réformes depuis 1945. La dernière date de novembre 2013 (loi du 15 novembre 2013 relative à l'indépendance de l'audiovisuel public). Elle rend au Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) le pouvoir de nomination des présidents des sociétés publiques de l'audiovisuel et maintient la publicité en journée sur France Télévisions (la précédente réforme en 2009 portait sur la nomination des présidents par le Président de la République et prévoyait la suppression progressive de la publicité). Le service public de l'audiovisuel est composé de France Télévisions, de France Médias Monde (télé et radio : France 24, RFI, sa filiale arabophone Monte Carlo Doualya), Radio France, l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et Arte, fruit d'un traité franco-allemand.

11 A l'origine, un palimpseste est un manuscrit sur parchemin qui a été raclé pour que l'on puisse réécrire mais qui a conservé dans la peau la trace du texte initial. Par extension, il s'agit d'un objet qui se construit par destruction et reconstruction successive, tout en gardant l'historique des traces anciennes.

12 Ce sont les droits de propriété littéraire et artistique des artistes interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle.

Les missions de service public de chacun des groupes sont définies par la loi et mises en œuvre par un cahier des charges approuvé par décret. En outre, depuis 2000 (loi du 1^{er} août 2000 sur la liberté de la communication), chacun des groupes négocie avec l'Etat un contrat d'objectifs et de moyens (COM) pour une durée de quatre ans. Le COM définit les orientations stratégiques et les conditions financières de leur mise en œuvre. A titre d'exemple, les engagements de France Télévisions pris au titre du soutien à la création figurent dans le COM. Il cadre le financement pluriannuel du service public de l'audiovisuel par l'Etat. L'actuel COM, signé fin 2013, programme des ressources en baisse (-10 % soit 300 millions de recettes en moins d'ici 2015). Dans ces conditions, France Télévisions a lancé un plan d'économie dont un plan social avec plus de 300 départs volontaires prévus.

Définies par la loi du 30 septembre 1986 relative à la communication audiovisuelle modifiée, les missions des chaînes publiques de la télévision doivent informer, éduquer et divertir. Elles doivent favoriser la création et la production d'œuvres originales. Globalement, les missions de l'audiovisuel public doivent permettre d'éveiller le sens critique du téléspectateur en s'adressant à son intelligence et à sa sensibilité. Un service public de l'audiovisuel est indispensable dans une démocratie. Il est le garant, sous le contrôle du CSA, de la diversité culturelle et du pluralisme des opinions.

Un cahier des charges précise les missions ainsi que les obligations des chaînes publiques de télévision. En termes de création, elles sont soumises à des quotas pour contribuer à la production d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française. Cette contribution est assise sur le chiffre d'affaires de l'année précédente (15 % ; 12,5 % si la contribution est ciblée sur les œuvres patrimoniales). Le cahier des charges de France Télévisions fixe un niveau d'obligations plus élevé : 20 %. Les obligations ont été renforcées par le décret du 16 avril 2013 qui étend l'assiette de la contribution à la production d'œuvres audiovisuelles aux dépenses de promotion des œuvres et aux dépenses de financement des festivals.

Par ailleurs, les productions, dans lesquelles les chaînes de télévision doivent investir, doivent être en tout ou partie indépendante à leur égard. Là encore, en raison de sa spécificité de service public et au nom de l'intérêt général, France Télévisions est soumis à des obligations plus fortes en termes de production indépendante : le groupe doit consacrer 95 % de son obligation à la production indépendante (contre un taux variant entre 60 % et 85 % pour l'audiovisuel privé) et ne peut pas détenir de parts de coproduction sur les 5 % de la production dépendante. Enfin, les chaînes publiques sont obligées de diffuser annuellement un minimum de 120 heures d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française (même quota pour les chaînes privées). France Télévisions a, comme toutes les chaînes de télévision, l'obligation d'investir 3,2 % de son chiffre d'affaires dans la coproduction de films européens, dont 2,5 % dans les œuvres en langue française.

Le service public de l'audiovisuel est financé par la redevance, désormais appelée « contribution à l'audiovisuel public » (taxe fiscale répartie par la loi de finances entre les sociétés publiques de chaînes de télévision) et par la publicité : depuis 2009, la publicité est supprimée entre 20h et 6h sur France Télévisions, le manque à gagner créé par cette suppression est financé par deux taxes :

- la taxe sur la publicité diffusée par les chaînes de télévision
- la taxe sur le chiffre d'affaires des opérateurs de télécommunications.

La taxe sur les opérateurs de télécommunications a été contestée par la Commission européenne qui l'estime incompatible avec la directive « autorisation de réseaux et de

services de communications électroniques ». Saisie par la Commission, la Cour de Justice de l'Union européenne, dans une décision de juin 2013, valide le principe de cette taxe pour financer l'audiovisuel public.

- Arte

Née de la volonté politique de promouvoir la culture européenne, la chaîne se caractérise par une politique ambitieuse de soutien à la création cinématographique. Arte est un groupe européen d'intérêt économique (GEIE) détenu à 50 % par Arte France et 50 % par Arte Deutschland. Elle est financée à 95 % par la contribution audiovisuelle publique (perçue en France comme en Allemagne). Elle ne peut pas recourir à la publicité (sauf sur ses sites internet) mais peut développer des ressources propres par le parrainage.

ARTE, de par son statut franco-allemand, n'est pas soumise aux obligations des chaînes publiques françaises. Pourtant elle les respecte et va au-delà en investissant plus de 3,5 % de son chiffre d'affaires dans la création cinématographique et multimédia européen, à travers sa filiale, Arte France Cinéma. La chaîne franco-allemande développe une politique de soutien à la production de films qui repose sur la diffusion à la télévision sans exclure la sortie en salles (elle achète environ 100 à 150 films par an).

L'audiovisuel public est aujourd'hui confronté d'une part, à la multiplication des réseaux de diffusion et des supports et, d'autre part, à la nécessité de préserver la diversité culturelle. Dans ce contexte, les obligations de production sont indispensables pour soutenir la création audiovisuelle et cinématographique. Elles doivent pouvoir être garanties par un financement pérenne.

Dans le champ du spectacle vivant

Le développement du spectacle vivant en France est historiquement marqué par une volonté constante de l'Etat d'impulser une politique de l'offre. On parle de service public des arts et de la culture à partir de la fin des années 1940. Cette politique a souvent été confrontée à la nécessité « d'élargir le cercle des connaisseurs » alors même qu'on lui reproche son effet d'élitisation sociale : la musique, le théâtre et la danse ne concernent qu'une partie de la population détentrice d'un fort capital culturel, comme on le verra plus loin. La fondation du centre dramatique de l'Est à Colmar en 1947 marque le début de la décentralisation théâtrale orchestrée par Jeanne Laurent, avec la volonté de couvrir le territoire d'institutions culturelles. Loin de correspondre à un désengagement de l'Etat, la décentralisation culturelle a consisté à développer une responsabilité publique sur les territoires marquée par des co-financements Etat-collectivités territoriales sous la forme de subventions. Depuis 1977, les DRAC sont chargées de la mise en œuvre des actions de l'Etat en Région. Mais aujourd'hui les collectivités territoriales (surtout les communes) occupent une place prépondérante puisqu'elles représentent 70% du financement public des arts et de la culture, 30% revenant à l'Etat. Pour autant, les lois de décentralisation ne précisent pas les rôles respectifs de l'Etat et des collectivités territoriales dans les financements : le principe de compétence générale des collectivités territoriales leur donne la possibilité d'agir dans le champ culturel mais il ne confère aucune compétence obligatoire en matière de financement public de la culture. L'action publique est donc fondée sur l'entente et la coopération des différents acteurs culturels.

Le caractère singulier de la création fait que la démarche artistique et les projets sont multiples présentant une grande variété en termes de disciplines, d'esthétiques, d'effectifs, de moyens..., ce qui implique une pluralité d'outils d'intervention publique.

La politique publique prend la forme d'institutions pérennes chargées de la création et de la diffusion de spectacles : l'Etat intervient seul dans les 7 établissements publics nationaux (dont 5 théâtres nationaux) et en partenariat avec les collectivités territoriales dans des établissements et réseaux labellisés. La circulaire du 31 août 2010 précise les différentes catégories d'établissements labellisés, dont bon nombre sont de forme associative : centres dramatiques nationaux (CDN) et régionaux (CDR) ; scènes nationales ; opéras ; centres chorégraphiques nationaux (CCN) ; orchestres ; scènes de musiques actuelles (SMAC) ; centres nationaux de créations musicales (CNCM) ; centres de développement chorégraphique (CDC) ; pôles nationaux des arts du cirque (PNAC) ; centres nationaux des arts de la rue (CNAR). Les labels doivent respecter un cahier des charges qui définit les missions de service public, les obligations sociales, l'action en faveur de l'émergence artistique, de l'Education Artistique et Culturelle...).

A côté de ces institutions, s'est développée, au cours des trente dernières années, toute une constellation de petites entreprises de spectacle et de musique (compagnies dramatiques, chorégraphiques, orchestres, ensembles musicaux, troupes, groupes...) dont une grande partie sont des associations. Celles-ci ont modifié le paysage ainsi que les manières de faire de l'art et du spectacle. La multiplication des petites structures liée à la tendance au financement par projet contribue à la fragilité d'un secteur fragmenté. Si depuis 2003, une tendance à la mutualisation s'observe, elle reste limitée. Certaines de ces structures remplissent des missions d'intérêt général. En conséquence, l'intervention publique prend aussi la forme de soutien financier à des lieux et projets non labellisés : Les scènes conventionnées au nombre de 113 en 2012, organisées par la circulaire du 5 mai 1999, les équipes artistiques indépendantes aidées (aides sur projet des compagnies dramatiques, chorégraphiques, des ensembles musicaux ou conventionnement triennal (en 2010, 1293 équipes artistiques ont bénéficié d'un soutien financier) ; d'autres lieux (structures non labellisées et non conventionnées, majoritairement financées par des communes ou des communautés de communes (275 en 2008) et les festivals (220 festivals aidés par le ministère de la culture en 2010).

Ces dernières années ont été marquées par une croissance globale des festivals, en particulier les festivals de musiques actuelles qui participent de la diversité de l'écosystème du spectacle vivant. Une étude récente estime à environ un millier le nombre de festivals programmant ou proposant une programmation de musiques actuelles et de variétés en France en 2011. Les deux-tiers de ces festivals ont lieu au cours de la période estivale avec une nette prédominance du mois de juillet. Ils sont le plus souvent implantés dans des lieux à fort potentiel d'attraction touristique et culturelle.

Les organisateurs de spectacles vivants doivent détenir une autorisation particulière d'exercer, délivrée selon des conditions et pour une durée précises : la licence d'entrepreneur de spectacles vivants. Cette licence permet d'organiser le spectacle vivant et sa régulation, la professionnalisation des entrepreneurs de spectacle, la lutte contre le travail illégal, contre la concurrence déloyale. Elle permet d'enrayer les phénomènes de double billetterie¹³ et de s'engager pour la sécurité des publics et des salariés dans le spectacle vivant. L'attribution est du ressort des préfets de région après consultation des commissions de licences constituées de représentants des organisations professionnelles.

¹³ L'entrepreneur de spectacles doit utiliser une billetterie normalisée soumise à TVA et le cas échéant à une taxe sur les spectacles. Dans certains cas, une billetterie officieuse a pu être mise en place afin de se soustraire aux obligations fiscales.

Les employeurs occasionnels du spectacle vivant disposent d'un service de simplification administrative, le Guichet Unique du Spectacle Occasionnel (GUSO) qui leur permet de s'acquitter de leurs obligations légales (déclaration d'embauche, paiement des cotisations sociales, ...). Le GUSO est un dispositif essentiel notamment pour les petites structures.

Si le mode principal de financement du spectacle vivant est constitué de subventions publiques, le champ est aussi caractérisé par l'existence de deux fonds de soutien : le Centre National de la Variété et du Jazz (CNV) et l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé (ASTP).

Le CNV perçoit la taxe sur les spectacles de variétés et les concerts de musiques actuelles, les catégories de spectacles relevant des variétés étant définies par décret. La taxe est perçue sur les recettes de billetterie (hors taxe) et le produit de cette taxe permet de soutenir le secteur du spectacle vivant de musiques actuelles et de variétés à travers de nombreux programmes de redistribution. Les commissions du CNV fournissent des aides visant à soutenir l'action en faveur de la structuration et du développement professionnels, des activités de production et des salles de spectacles. La taxe est plafonnée depuis quelques années et le plafond a été abaissé à 24 millions d'euros par an en 2013.

L'ASTP est appelée Fonds de soutien du théâtre privé. Il est alimenté par une taxe et une subvention de la Ville de Paris et de l'Etat. La taxe sur les spectacles d'art dramatique, lyrique ou chorégraphique est l'instrument principal du système de soutien organisé par l'ASTP pour aider la création, la production et la diffusion théâtrale dans le secteur privé. La taxe, incluse dans le prix du billet, est perçue au taux de 3,5% sur la billetterie hors taxe des spectacles. L'ASTP propose des aides réservées aux adhérents et à tout organisateur de spectacles dont l'activité l'amène à devoir acquitter la taxe auprès de l'ASTP. L'association apporte aussi son concours à des actions d'intérêt général. Le périmètre est constitué de 53 théâtres privés et de 15 tourneurs.

Comme dans le champ cinématographique, l'économie du spectacle vivant est une économie basée sur une activité de prototypes avec la singularité supplémentaire que la duplication ne peut se faire comme dans le cinéma (les captations de spectacles vivants se développent certes mais deviennent des programmes audiovisuels ou diffusés en salles). Dès 1966, les économistes Baumol et Bowen ont théorisé les spécificités de ce secteur : l'économie de la création dans le spectacle vivant ne permet pas, comme dans d'autres secteurs d'activités très capitalistiques, de générer des gains de productivité. Nous sommes en présence « d'industries de main d'œuvre » fondées sur la créativité, le talent des auteurs et des artistes. Cette activité de prototype sans duplication légitime une politique de l'offre subventionnée.

Les modes d'intervention de l'Union européenne

L'action de l'Union européenne en faveur de la culture s'est développée progressivement à partir du premier Plan d'action culturelle de la Commission européenne en 1977 et la concrétisation de la directive «Télévision sans frontières» en 1989. Mais l'existence d'une réelle compétence de l'Union en matière de culture n'est reconnue qu'avec le Traité de Maastricht en 1992. Le traité prévoit ainsi que l'UE contribue à l'épanouissement des cultures des Etats membres et complète l'action des Etats conformément au principe de subsidiarité, afin de soutenir la création et la diffusion d'œuvres culturelles, de faciliter la mobilité des artistes et de mettre en valeur la diversité culturelle.

L'action communautaire prend la forme de programmes comme Culture et Média mais l'Union européenne agit aussi via la législation (directives, communications...). La politique culturelle ne peut pas être traitée de manière isolée : elle doit être prise en compte dans l'ensemble des politiques de l'Union européenne.

Le programme Culture (2007-2013) reprend les principales lignes d'actions de l'ancien programme Culture 2000 grâce auquel des milliers d'organisations culturelles ont œuvré à la création et à la diffusion des projets artistiques européens. Il a pour objectif de favoriser la coopération entre les acteurs culturels (créateurs, promoteurs, diffuseurs, réseaux, institutions culturelles) afin de connaître et de faire connaître la culture européenne.

Le dernier programme Média (2007-2013) avait pour ambition de préserver et mettre en valeur la diversité culturelle et le patrimoine cinématographique et audiovisuel européen. Il visait également à accroître la circulation et l'audience des œuvres audiovisuelles européennes et à soutenir les festivals européens.

A partir de 2014, les programmes Média et Culture sont désormais regroupés et font partie du programme « Europe créative ». Ce dispositif a comme objectif d'améliorer le potentiel de création d'emplois et la contribution à la croissance du cinéma européen et des secteurs de la culture et de la création.

Sur le plan législatif, l'Union européenne intervient à partir de directives (Télévision sans frontières devenue Services de Médias Audiovisuels en 2007). Cette nouvelle directive couvre tous les services de médias audiovisuels, y compris la télévision classique (services linéaires) et la vidéo à la demande (services non linéaires). Les États membres doivent veiller à ce que les services non linéaires promeuvent la production d'œuvres européennes et l'accès de celle-ci mais la directive ne prévoit qu'une simple incitation. Pour les services de médias audiovisuels linéaires, les articles 4 et 5 de la directive SMA, prévoient que « *Les États membres veillent chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés, à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent à des œuvres européennes une proportion majoritaire de leur temps de diffusion* », et que les États « *veillent, chaque fois que cela est réalisable, et par des moyens appropriés, à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent au moins 10% de leurs temps d'antenne (consacré à la diffusion d'œuvres), ou alternativement au choix, de l'État membre, 10% au moins de leur budget de programmation, à des œuvres européennes émanant de producteurs indépendants d'organismes de radiodiffusion télévisuelle* ».

D'autres directives concernent le champ culturel comme par exemple celle du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information. Elle vise à adapter la législation relative au droit d'auteur et aux droits voisins aux évolutions technologiques et particulièrement à la société de l'information.

Il est parfois difficile de concilier les objectifs propres à la politique culturelle avec d'autres politiques, notamment en matière de concurrence. D'un côté l'Union européenne fait la promotion de la diversité culturelle conformément aux traités : elle s'est ainsi mobilisée pour l'avènement de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles adoptée en 2005 par l'UNESCO, sa signature et sa ratification. Mais de l'autre côté, en application des traités, la Commission européenne considère les subventions à la culture comme des aides d'Etat qu'elle doit contrôler car elles pourraient être facteurs de distorsion de concurrence. Dans le droit communautaire, les aides d'Etat sont par principe interdites mais des dérogations sont prévues, en particulier dans le domaine culturel (article 107.3.d du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne) : les aides à la culture peuvent être considérées comme compatibles avec le marché intérieur « *quand*

elles n'altèrent pas les conditions des échanges et de la concurrence dans l'Union dans une mesure contraire à l'intérêt commun ». La Commission considère cependant que les aides à la diffusion et à la distribution via les services numériques (par exemple la VàD) ne sont pas des aides à la promotion de la culture autorisées par le droit communautaire et ne peuvent donc pas bénéficier d'une dérogation. C'est ainsi que les aides accordées par le CNC au service non linéaires ne sont toujours pas validées par la Commission européenne.

Les difficultés de concilier objectifs culturels et droit de la concurrence se retrouvent dans le champ d'application de la directive « Services ». Alors que les services audiovisuels sont exclus du champ, le spectacle vivant est lui soumis aux dispositions de la directive. C'est ainsi que les autorités françaises ont dû modifier la réglementation française sur les licences d'entrepreneur de spectacles.

Des tensions ont été particulièrement vives en 2013 à l'occasion de deux évènements majeurs : l'exception culturelle menacée et la question des aides d'Etat au cinéma.

L'exception culturelle a été menacée par la décision de la Commission européennes d'inclure les services culturels dans le mandat de négociation de l'accord de libre-échange avec les Etats-Unis d'Amérique. Ceux-ci veulent profiter de ces nouvelles négociations pour tenter à nouveau d'affaiblir les protections qui existent en faveur de la diversité culturelle. Pour preuve, leur souhait manifesté ces dernières années de rattacher une partie des services audiovisuels au secteur des nouvelles technologies pour mieux les exclure de l'application des règles de la diversité culturelle. Les Etats-Unis militent en effet pour un détachement de la VàD, de la télévision de rattrapage... du secteur audiovisuel classique. En jouant sur les définitions, les « nouveaux services audiovisuels » pourraient ainsi être libéralisés. L'exception culturelle serait alors réduite aux médias traditionnels et ne vaudrait plus pour la diffusion via internet. De même, cela rendrait difficile toute contribution nouvelle au financement de la création des grands acteurs de l'internet américains (les GAFA). Plus largement encore, tous les outils de politique publique de la culture seraient menacés.

Le Président de la République, la ministre de la Culture et de la Communication, la ministre du Commerce extérieur, l'Assemblée Nationale, le Parlement européen, près de 6000 cinéastes dans une pétition européenne, de très nombreuses organisations professionnelles, se sont prononcés pour l'exclusion des services audiovisuels et culturels de la négociation à venir. Le Conseil s'est prononcé sur le mandat proposé par la Commission le 14 juin 2013 afin que les négociations soient officiellement lancées : la fermeté de la France a abouti à un mandat d'exclusion des services audiovisuels. Cependant, la vigilance doit être de mise car la Commission européenne se réserve le droit de revenir sur ce mandat.

Sur les aides d'Etat au cinéma, une nouvelle Communication Cinéma a été adoptée le 14 novembre 2013 par la Commission Européenne définissant les critères de validité des aides à l'audiovisuel et au cinéma au regard des traités européens.

Malgré la volonté initiale de la Commission de limiter le principe de territorialité et d'interdire les restrictions sur l'origine des biens et des services, le texte adopté maintient globalement le système actuel d'aides au cinéma. Les Etats ou les régions peuvent toujours conditionner leurs aides à la dépense d'une partie conséquente du budget du film sur leur territoire, même si le critère de territorialité de 80 % retenu depuis la Communication de 2001, ne sera plus applicable pour tous les films.

Le risque pesait en effet que l'octroi d'aides publiques sous conditions de dépenses sur le sol national (location du tournage, de la post-production, recours aux industries techniques...) soit fortement limité. Cela aurait eu pour conséquences de multiplier les

délocalisations, lesquelles sont déjà à un très haut niveau en raison du dumping fiscal de la Belgique et du Luxembourg.

Ces distorsions fiscales sont particulièrement prégnantes en matière de services culturels en ligne.

Plusieurs entreprises ont établi leur siège hors de France (Apple et Amazon sont au Luxembourg, Google en Irlande). Le rapport de la mission présidée par M. Pierre Lescure¹⁴ indique qu'« en l'absence d'harmonisation fiscale au sein de l'Union européenne, les entreprises dont le siège est établi en France sont placées dans une situation de concurrence inéquitable, qui profite aux entreprises installées dans des pays où les taux d'imposition sur les bénéfices ou de TVA sont plus faibles ». En effet, les services culturels en ligne obéissent à la règle du pays d'origine : ainsi, une personne résidant en France qui achète une œuvre musicale sur iTunes paye sa TVA au Luxembourg, au taux luxembourgeois où le taux normal (15%) est le plus bas de toute l'Union européenne. La directive du 12 février 2008 substitue à la règle du pays d'origine la règle du pays consommateur pour les services électroniques à partir du 1^{er} janvier 2015.

Le budget annuel de l'Union européenne équivaut à environ 1 % de la richesse de l'Union, soit quelque 244 euros par citoyen. Le Parlement européen a adopté le budget de l'UE pour 2014-2020, raboté pour la première fois par rapport au précédent cadre pluriannuel. Il prévoit 908 milliards d'euros en crédits de paiement et 960 milliards en crédits d'engagement, soit respectivement 3,7 % et 3,5 % de moins que pour le budget 2007-2013. Les observateurs de l'action de l'Union européenne notent l'ambition limitée en matière culturelle qui se traduit par des budgets peu élevés : l'Union consacre moins de 0,5 % de son budget global à la culture. Les deux programmes majeurs Culture et Média n'en reçoivent que le quart, la différence allant aux fonds structurels. En 2007, le programme Culture représentait 0,06% du budget de l'Union. Pour Pierre Lescure, « l'Europe de la culture reste encore dans les limbes ».

C - Les adaptations récentes des instruments de politique publique : tour d'horizon des principaux changements législatifs, réglementaires, fiscaux, sociaux de ces 5 dernières années

Le développement numérique a bousculé le paysage du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel. Des adaptations législatives, réglementaires et fiscales ont été apportées en particulier en matière de régulation, de financement de la création. L'audiovisuel public a récemment fait l'objet d'une réforme pour garantir son indépendance et intégrer les évolutions dues aux technologies numériques. La couverture conventionnelle a progressé ces dernières années. L'ensemble de la réglementation vise à soutenir la création, à réguler les professions artistiques et à structurer l'emploi, à protéger le droit d'auteur tout en préservant la diversité culturelle.

¹⁴ Acte II de l'exception culturelle, Mai 2013.

La régulation générale

La loi 12 juillet 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet, dite loi Hadopi ou loi création et internet, crée la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet (Hadopi) et instaure, pour protéger le droit d'auteur, une sanction pour les internautes qui partagent des fichiers de pair à pair : la riposte graduée consiste en l'envoi d'un mail de rappel à la loi par Hadopi ; puis par l'envoi en recommandé d'un courrier d'avertissement ; puis enfin par la coupure de la connexion internet (l'internaute continuant à régler son abonnement à l'opérateur). Le décret du 8 juillet 2013 supprime la suspension d'accès d'Hadopi. La riposte graduée est maintenue mais uniquement sanctionnée de 1 500 € d'amende. Cette suspension reste en outre en vigueur pour les contrefaçons.

La multiplication des diffuseurs rend nécessaire l'adaptation du calendrier de disponibilité des films. L'accord interprofessionnel du 6 juillet 2009 qui réaménage la chronologie des médias pour y intégrer la vidéo à la demande (Vàd) est entériné par l'arrêté du 9 juillet 2009 (Cf. I. B. 3.1).

Le décret du 8 juillet 2010 relatif aux groupements, ententes et engagements de programmation cinématographique vise à maintenir la diversité de l'offre de cinéma et à favoriser une large diffusion des œuvres.

Le financement de la création

La Loi a consacré le principe selon lequel ceux qui diffusent les œuvres, en en tirant des bénéfices, doivent contribuer au financement de la création :

- la loi du 5 mars 2009 relative à la communication audiovisuelle publique et au nouveau service public de la télévision créé une taxe sur les services fournis par les opérateurs de communications électroniques, assise sur le montant des abonnements ;

la loi de finances pour 2012 réforme la principale taxe de financement du CNC, la TST-D payée par les distributeurs de services de télévision (Free, Orange, Canalsat, etc ...), pour tenir compte des offres *triple play*¹⁵. En effet, des stratégies de contournement étaient alors mises en place par ces opérateurs : ils proposaient la télévision séparément de leur offre d'abonnement. La réforme élargit l'assiette de la taxe à l'ensemble de l'abonnement.

Le décret du 12 novembre 2010 sur les services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) transpose en droit français la directive européenne sur les services de média audiovisuels de 2007 (directive SMA) et étend la contribution au financement des œuvres cinématographiques et audiovisuelles européennes et d'expression originale française aux services de vidéos et télévisions à la demande.

Le décret du 4 février 2011 modifiant le décret du 24 février 1999 relatif au soutien financier de l'industrie cinématographique augmente le couloir réservé à l'entreprise de production déléguée¹⁶ en cas de coproduction et adapte le taux de retour pour le rendre plus redistributif. Le barème accorde un bonus pour la grande majorité des films qui

¹⁵ Offre proposant un abonnement haut débit comprenant un accès à internet, une offre de téléphonie, un bouquet de chaînes de télévision.

¹⁶ Le producteur délégué est l'entreprise qui prend l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique du film. Il est l'employeur des artistes et des techniciens.

n'atteignent pas 500 000 entrées (88 % des films) et pénalise légèrement les films qui font plus de 500 000 entrées.

Des dispositions réglementaires ont été prises afin d'accompagner la création cinématographique et audiovisuelle sur les plateformes numériques, internet et les supports mobiles, et favoriser ainsi la diffusion et la valorisation des œuvres françaises et européennes. Le décret du 1^{er} avril 2011 (dit décret Web-COSIP) étend le bénéfice du soutien financier à la production audiovisuelle, géré par le CNC (via le Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels, COSIP), au-delà des seules œuvres destinées à la télévision. Toutes les œuvres mises à disposition par un éditeur de service à la demande peuvent désormais bénéficier de ce soutien.

Deux décrets modifient les obligations de contribution des chaînes de télévision à la production d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques : le décret du 2 juillet 2010 qui définit un régime unique de contribution à la production de ces œuvres pour l'ensemble des chaînes de télévision hertziennes ; le décret du 27 avril 2010 (dit décret Cabsat) qui définit le régime applicable aux chaînes du câble et du satellite. En échange d'une baisse des obligations, la réglementation renforce la contribution sur les œuvres patrimoniales. La contribution de Canal plus à la production cinématographique française et européenne déjà élevée (12% du chiffre d'affaires jusqu'en 2009) est renforcée (12,5%).

La loi du 15 novembre 2013 prévoit, s'agissant de la production indépendante, de donner aux diffuseurs la possibilité de prendre des parts de co-production dans les œuvres dont ils assurent l'essentiel du financement, ce qui induit un autre partage de la valeur. Les conditions seront définies ultérieurement par décret.

Les services de télévision de rattrapage sont considérés comme faisant partie intégrante de l'édition de services de télévision. Ils sont soumis à la TST-éditeurs depuis le 1^{er} janvier 2014 (loi de finances pour 2014).

La fiscalité

En matière de crédit d'impôt pour le cinéma, un nouveau dispositif issu de la loi de finances pour 2013 prévoit une augmentation du plafond des dépenses de production déléguée d'œuvres cinématographiques qui passera de 1 à 4 millions, ainsi qu'un élargissement des dépenses prises en compte. En ce qui concerne le volet audiovisuel, le plafond du crédit d'impôt a été porté de 1130 € par minute à 1250 € pour la fiction, afin de prendre en compte l'inflation depuis la création du dispositif en 2005. Pour le documentaire, les plafonds ont été relevés à 1150 € la minute et, pour l'animation, à 1300 €.

En ce qui concerne le crédit d'impôt international qui s'adresse aux sociétés de production étrangères qui souhaitent produire tout ou partie de leurs œuvres sur le territoire français, l'assiette de calcul est élargie : le plafond passe de 4 à 10 millions d'euros.

Enfin, une majoration du crédit d'impôt, pour les films à petit budget, a été adoptée le 29 décembre 2013 : les œuvres cinématographiques dont le budget de production est inférieur à quatre millions d'euros pourront bénéficier d'un crédit d'impôt de 30 %, au lieu de 20 % pour les autres films.

Un décret du 9 juillet 2013 renforce le crédit d'impôt pour les entreprises de production phonographique (augmentation du taux et instauration d'un plafond unique).

En matière de TVA, le taux réduit de la taxe qui était passé de 5,5 % à 7 % en avril 2012, est rétabli à 5,5 % pour la billetterie des spectacles vivants depuis le 1^{er} janvier 2013. Le taux de TVA peut même être de 2,1% sur les 140 premières représentations de certains spectacles.

Depuis le 1^{er} janvier 2014, la TVA sur le billet des places de cinéma est de 5,5% au lieu de 7% antérieurement, ce qui aligne ce taux sur celui applicable au livre et au spectacle vivant. En revanche, la TVA sur les services de télévision payante et la TVA sur les droits d'auteur ont été relevées à 10 % (contre un taux antérieur de 7 %) depuis 1^{er} janvier 2014. Les phonogrammes, vidéogrammes et tous les services culturels en ligne relèvent du taux normal de TVA (20% depuis le 1^{er} janvier 2014).

Les distorsions fiscales en Europe, notamment en matière de TVA, restent un problème majeur qui sera abordé dans la partie des préconisations.

L'organisation de l'audiovisuel public

L'obligation de contribution de France Télévisions au développement de la production audiovisuelle est fixé par le cahier des charges (décret du 23 juin 2009) à un niveau plus élevé (20 % du chiffre d'affaires) que celui des chaînes privées. De plus, le groupe doit consacrer 95 % de son obligation à la production indépendante, sa production interne est donc réduite à 5 %. De leur côté, le taux de production indépendante pour les chaînes privées varie de 60 % à 85 % selon la nature des œuvres et le type de chaîne

Le décret du 16 avril 2013 modifie le cahier des charges de France Télévisions en adaptant l'assiette de la contribution du groupe à la contribution à la production audiovisuelle (les dépenses de promotion des œuvres et les dépenses de financement des festivals sont prises en compte dans l'assiette).

L'audiovisuel public a connu deux réformes en moins de 5 ans, chacune reflétant la place et le rôle que les pouvoirs publics lui donnent dans la société.

La réforme de l'audiovisuel public (loi du 5 mars 2009 relative à la communication audiovisuelle et au nouveau service public de la télévision) redéfinit le service public de la télévision en faisant de France Télévisions une entreprise unique, par le biais d'une absorption-fusion des sociétés de l'audiovisuel public ; en donnant au Président de la République le pouvoir de nommer les Présidents des sociétés de l'audiovisuel public ; en bouleversant les modes de financement par la suppression de la publicité.

La loi du 15 novembre 2013 relative à l'indépendance de l'audiovisuel public rend au CSA son pouvoir de nomination des Présidents des sociétés publiques d'audiovisuel, modifie le mode de nomination des membres du CSA et réduit de 9 à 7 membres sa composition, maintient la publicité en journée sur France Télévisions.

La régulation professionnelle

Des textes réglementaires ainsi que des accords étendus issus de la négociation collective améliorent le cadre de la régulation sociale aussi bien au bénéfice des salariés que des entreprises. Une évolution de la jurisprudence de la Cour de cassation en 2008 a modifié les modalités du recours au contrat à durée déterminée d'usage.

La convention collective des entreprises techniques au service de la création et de l'événement, signée le 21 février 2008 et étendue par arrêté le 21 octobre 2008 règle les relations entre les salariés et les employeurs des entreprises commerciales ou associatives

du secteur privé qui exercent principalement toutes les prestations qui concourent à la fabrication technique du contenu.

La convention collective de l'édition phonographique signée le 30 juin 2008 et étendue depuis le 20 mars 2009 : son champ d'application concerne les salariés composant le personnel des entreprises dont l'activité principale est la production, l'édition ou la distribution de phonogrammes ou de vidéogrammes musicaux ou d'humour.

La convention collective de la production cinématographique du 19 janvier 2012 fixe la rémunération des ouvriers, techniciens et réalisateurs étendue le 1^{er} juillet 2013. Le titre III qui concerne les artistes-interprètes et les acteurs de complément a été étendu le 24 décembre 2013 tout comme l'avenant du 8 octobre 2013 portant sur les dérogations à la convention pour les films au budget inférieur à 3 millions d'euros.

La convention collective de la communication et de la production audiovisuelles a été dénoncée. Deux accords collectifs d'entreprise ont été signés à l'INA, le 9 novembre 2012 et à France Télévisions, le 28 mai 2013.

La convention collective des entreprises du secteur privé du spectacle vivant a été signée le 3 février 2012 et étendue par arrêté du 29 mai 2013. Cette convention collective règle les conditions de travail et de salaire, entre d'une part, le personnel artistique, technique, administratif, commercial et d'accueil et, d'autre part, les personnes physiques et morales du secteur privé à vocation artistique et culturelle dont l'activité principale est le spectacle vivant, qui créent, accueillent, produisent, présentent en tournées ou diffusent des spectacles vivants.

La convention collective des entreprises artistiques et culturelles a fait l'objet d'un second cycle de négociations à partir de 2009 concernant les salaires, la durée et l'organisation du travail, les nomenclatures d'emploi. Ces négociations ont abouti à un accord le 24 juillet 2012 et, sur les salaires, le 6 mai 2013, étendus le 19 novembre 2013.

Le recours à l'emploi permanent est rare dans ces deux secteurs. Un accord professionnel et une circulaire visent à la professionnalisation.

- L'accord interbranche du 24 juin 2008 sur la politique contractuelle dans le spectacle vivant public et privé définit les conditions de recours au CDD d'usage et les modalités incitant à l'allongement de la durée des contrats.

- Le développement du portage salarial dans le secteur du spectacle vivant prend la forme de contrat de travail entre des entreprises et des artistes ou des techniciens recrutés pour des spectacles dont elles ne sont pas le producteur. La circulaire du 29 août 2012 du Ministère de la Culture et de la Communication sur le portage salarial rappelle que les artistes bénéficient de la présomption de salariat (art. L 7121-3 du code du travail). Le recours au portage salarial (art. L1251-64 du code du travail) suppose que l'artiste ou le technicien exerce son activité à titre indépendant et soit inscrit au registre du commerce. L'entreprise de spectacle demeure l'employeur et risque, en recourant à des entreprises de portage salarial, de se rendre passible du délit de dissimulation d'emploi salarié.

Enfin, dans deux arrêts du 23 janvier 2008, la chambre sociale de la Cour de cassation a opéré un revirement de jurisprudence. Elle exige désormais que le recours à des CDDU successifs soit justifié par des raisons objectives, c'est-à-dire l'existence d'éléments concrets et précis établissant le caractère par nature temporaire de l'emploi. En pratique, il ne suffit plus que l'emploi occupé relève de ceux pour lesquels il est d'usage constant de ne pas recourir à des CDI.

La position adoptée par la Cour de cassation trouve son fondement dans un arrêt de la Cour de justice des Communautés européennes du 4 juillet 2006 qui avait considéré que le renouvellement de CDD successifs avec un même salarié n'était possible que pour des raisons objectives liées à des éléments concrets tenant notamment à l'activité en cause et aux conditions de son exercice. C'est ainsi que la Cour de cassation a considéré que ne suffit pas à établir le caractère temporaire d'un emploi l'existence d'un accord professionnel interbranche définissant les emplois qui présentent un caractère par nature temporaire. L'employeur est donc tenu de prouver le caractère temporaire de l'emploi concerné, même s'il conclut un CDDU en application d'un accord collectif qui détermine de façon précise la liste des emplois pour lesquels il peut être recouru à cette catégorie de contrat.

La structuration de l'emploi dans le cinéma et le spectacle vivant

Dans le champ du spectacle, deux professions réglementées ont été récemment réformées dans le cadre de la transposition de la directive Services : les professions d'agents artistiques et d'entrepreneurs de spectacles, toutes deux soumises à la détention d'une licence, pour autoriser l'exercice des activités.

La licence d'entrepreneur de spectacle est nécessaire pour obtenir l'autorisation d'organiser un spectacle. Elle est déterminante pour l'octroi de subventions publiques. Elle a été modifiée par la loi du 21 mars 2011 et par le décret du 23 août 2011 portant notamment sur les organisateurs de spectacles établis hors de France (modification des critères demandés pour l'octroi de licence, de la composition des commissions d'attribution de licence ; la licence temporaire pour les entreprises basées à l'étranger est remplacée par une déclaration d'activité pour la durée des représentations : les producteurs étrangers n'ont ainsi plus à faire appel à un promoteur français en possession d'une licence).

La licence d'agent artistique, nécessaire pour proposer aux artistes des services de placement, est supprimée. Une inscription obligatoire dans un registre national est désormais nécessaire pour exercer cette profession. La loi du 23 juillet 2010 élargit l'activité de l'agent à la représentation des intérêts professionnels des artistes.

L'ordonnance du 24 juillet 2009 relative à la partie législative du Code du cinéma et de l'image animée supprime la carte professionnelle des techniciens du cinéma et la licence professionnelle des producteurs.

Le contexte de crise et la réduction des budgets publics de la culture pèsent sur la capacité à remplir les missions de service public ; c'est ainsi que le budget du Ministère de la culture et de la communication est en baisse en 2013 et 2014. Il ne représente plus que 0,68% du budget de l'Etat. Nous sommes très loin de l'objectif, longtemps invoqué, de 1% du budget de l'Etat pour la culture frôlé en 1982. En 2014, au sein de la mission culture, le programme « création » recule de 3,7% alors que le programme « transmission des savoirs et démocratisation de la culture » progresse de 0,9%. Les grands opérateurs du Ministère subissent des ponctions pour la deuxième année consécutive : CNC, Opéra de Paris... Il en va de même pour les entreprises publiques de l'audiovisuel. Cette baisse des financements publics touche de plein fouet le monde associatif, acteur pourtant essentiel dans le champ culturel.

Les instruments de politique publique de la culture ont donc connu des changements et des adaptations ces cinq dernières années. Des accords collectifs ont été signés et étendus. Pour autant, aucune réforme d'ampleur n'a été mise en œuvre.

La rapidité des mutations technologiques, des modes de production et de diffusion, des pratiques, constitue un défi pour les politiques publiques de la culture qui doivent être capables de développer de nouvelles régulations, alors même que ses résultats sont marqués par des inégalités et des déséquilibres.

D - Malgré la variété des politiques publiques, des inégalités et déséquilibres subsistent, certains s'approfondissent

L'évolution des pratiques culturelles

👉 Les inégalités de pratiques

Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français du Ministère de la Culture et de la Communication (depuis 1973) montrent que les inégalités d'accès à la culture perdurent malgré l'objectif de démocratisation, annoncé par le Ministère des Affaires Culturelles dès sa création en 1959 et réitéré maintes fois depuis.

Si les inégalités d'accès aux pratiques culturelles dépendent de plusieurs facteurs (niveau d'éducation, revenu, lieu de vie...), il semble que les facteurs socio-culturels soient prépondérants, ce qui confirme les analyses de Pierre Bourdieu en termes d'inégalités de capital culturel. Pour Philippe Coulangeon¹⁷, le niveau d'éducation a un effet déterminant sur les pratiques culturelles : le cumul d'activités culturelles augmente avec le niveau d'éducation. Ainsi, les cadres et professions intellectuelles supérieures fréquentent davantage les salles de cinéma et de spectacle vivant que les ouvriers, les agriculteurs, les employés et les inactifs qui ont un usage plus intensif de la télévision. La fréquentation des équipements culturels dans le spectacle vivant s'est accrue de 1973 à 2008 en relation avec une offre plus diversifiée (plus de festivals, de compagnies, de groupes de « musiques actuelles », émergence des arts de la rue...) et mieux répartie sur le territoire (rattrapage partiel pour les villes de moins de 20 000 habitants), mais les écarts de pratiques entre les milieux sociaux ont très peu évolué. De plus, un quart des personnes interrogées n'ont fréquenté aucun équipement culturel dans l'année. La durée d'écoute de la télé décline avec le niveau de diplôme alors que celle consacrée aux nouveaux écrans¹⁸ a tendance à augmenter : les cadres supérieurs passent en moyenne 14 heures par semaine devant les nouveaux écrans contre 9 heures pour les ouvriers et 15 heures devant la télé contre 25 pour les ouvriers.

La découverte et la pratique artistiques peuvent aider les personnes les plus démunies à se reconstruire et à lutter contre le sentiment de disqualification. Comme le montre le mouvement ATD Quart Monde à partir d'un programme de recherche « *lorsque l'on vit dans*

¹⁷ P. Coulangeon, Y. Lemel, *Les pratiques culturelles et sportives des Français : arbitrage, diversité et cumul*, Economie et statistique n°423, 2009.

¹⁸ Olivier Donnat désigne sous le terme « nouveaux écrans » le temps passé devant un ordinateur ou une console de jeu ou à regarder des DVD quel que soit le support par opposition au temps consacré à regarder en direct la télé.

la pauvreté, l'accès à la beauté de la nature ou de l'art demeure un besoin profond. La culture est une nourriture essentielle pour l'être humain (...)»¹⁹. De nombreuses initiatives mêlant acteurs culturels, associations, travailleurs sociaux existent sur les territoires. Cependant, un rapport de l'Inspection générale des affaires sociales de 2007 montre que l'accès de tous à la culture n'a pas fait l'objet d'une stratégie politique nationale, les enjeux de l'accès des personnes en situation de pauvreté ou d'exclusion restant insuffisamment perçus. Les multiples expériences de médiation culturelle souffrent de la difficulté d'évaluer les actions artistiques et d'un manque de reconnaissance institutionnelle. Quant aux associations, elles insistent sur une baisse importante des financements, surtout depuis la crise.

La fréquentation des salles de cinéma a progressé globalement depuis la précédente enquête de 1997 mais surtout au profit des seniors. D'une manière générale, le public des équipements culturels vieillit du fait de l'accroissement du nombre de personnes âgées dans la société et de la baisse de fréquentation des jeunes générations. Ce vieillissement s'observe particulièrement dans la fréquentation des spectacles de musique classique où les écarts entre milieux sociaux se creusent.

Enfin, on note une féminisation des pratiques culturelles en relation avec les progrès de la scolarisation. Les hommes consacrent en moyenne deux heures de moins que les femmes à la télévision mais passent quatre heures de plus devant les nouveaux écrans, surtout quand ils sont jeunes.²⁰ Les taux de pratiques des femmes et des hommes sont similaires pour le cinéma (34 %), la musique classique (8 %). Ils diffèrent pour la sortie au spectacle de danse (9 % pour les femmes, 7 % pour les hommes) et au théâtre (17 % pour les femmes, 14 % pour les hommes). Toutefois, l'approche générationnelle des pratiques culturelles nuance l'approche par sexe. Ainsi, la sortie au cinéma est essentiellement déterminée par l'âge. La sortie au théâtre, depuis la génération née dans les années 70 - début années 80, est plus fréquente chez les femmes que chez les hommes : le taux de pratique des femmes à 20 ans représente près de celui du double que celui des hommes (29 % contre 14 %).²¹

Pratiques culturelles et numérique

Olivier Donnat²² montre que si les conditions d'accès à la culture ont été bouleversées grâce à l'utilisation du numérique, celle-ci n'a pas modifié la structure générale des pratiques culturelles ni infléchi les tendances révélées par les enquêtes du Ministère de la Culture et de la Communication depuis le début des années 70. Les jeunes et les personnes issues de milieux favorisés sont les principaux utilisateurs d'internet et des nouveaux écrans. De même, les écarts d'équipement entre milieux sociaux demeurent importants. L'utilisation d'internet apparaît plutôt dépendante de l'âge (moins de 45 ans) et des diplômes. Les moins de 45 ans sont ceux dont la participation à la vie culturelle est la plus forte : la probabilité d'avoir été, au cours des 12 derniers mois, au cinéma, au théâtre croît régulièrement avec la fréquence d'utilisation d'internet. L'utilisation du numérique et son appropriation semblent donc renforcer la reproduction des inégalités.

19 ATD Quart Monde, *En finir avec les idées fausses sur les pauvres et la pauvreté*, août 2013.

20 O. Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Eléments de synthèse 1997-2008*, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, 2009-5 – octobre 2009.

21 Ministère de la Culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, *Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques*, 2007-3 – juin 2007.

22 O. Donnat, *art.cit.*

L'approche générationnelle des pratiques culturelles ne doit donc pas être négligée car les enquêtes montrent que les grandes évolutions culturelles de ces dernières années ont été portées par des jeunes. Le phénomène générationnel est amplifié par l'aspect technologique qui est de plus en plus central dans la détermination des pratiques culturelles.²³ Ainsi de nouvelles pratiques en amateur ont émergé : création de musiques, de vidéos, d'un blog ou d'un site personnel, pratiques de partage... La création artistique devient transformatrice et produit des œuvres constituées d'autres œuvres (*mashup*²⁴). Les études sur les pratiques culturelles et médiatiques montrent que les changements initiés par une génération sont poursuivis et amplifiés par les suivantes.

L'équipement des ménages en appareils audiovisuels et le rythme accéléré des innovations technologiques font que la pratique culturelle se déroule de moins en moins dans des lieux dédiés à la culture et de plus en plus au domicile. Les utilisateurs génèrent des contenus non commerciaux (*user generated content* UGC ou contenu généré par l'utilisateur) qu'ils partagent.

Globalement, la forte stratification sociale des pratiques culturelles perdure : l'accroissement des sorties culturelles ne s'accompagne pas d'une réduction des écarts entre milieux sociaux ; le numérique engendre un essor des pratiques en amateur, elles même marquées par des inégalités selon les milieux sociaux. Ces tendances sont confirmées par les études sur les publics des festivals de musique et de danse²⁵ qui démontrent la surreprésentation des catégories diplômées, y compris dans les festivals de rock même si les festivals sont caractérisés par un rajeunissement de l'audience et la présence de catégories sociales moins aisées.

Focus régional

Les études nationales sur les pratiques culturelles des Français sont souvent critiquées pour leur aspect essentiellement quantitatif ou à cause des biais méthodologiques qui peuvent influencer sur l'interprétation des résultats (difficultés de comparer des pratiques sur 35 ans qui ont changé de contenus, de formes ou qui sont apparues ; effets des évolutions démographiques ; incertitudes sur les réponses des personnes enquêtées au carrefour entre les pratiques réelles et leurs représentations...). Nous devons donc compléter ces approches par des données plus qualitatives obtenues sur les territoires.

Une étude de la DRAC Alsace et de l'Université de Strasbourg²⁶ analyse les sorties au spectacle hors des grandes métropoles alsaciennes. La sortie au théâtre, au concert et à un spectacle de danse varie en fonction de l'origine sociale et de la catégorie socioprofessionnelle, de l'âge ou du sexe.

L'étude confirme le poids des déterminants socioculturels dans la fréquentation du théâtre : la fréquence des sorties augmente à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie socioprofessionnelle. Le théâtre a une place historique dans la culture alsacienne. La socialisation précoce influence la fréquentation du théâtre à l'âge adulte. L'âge est une

23 Ministère de la Culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, *art.cit.*

24 *Mashup* est le terme consacré pour désigner la création artistique transformatrice. En musique, les *mashup* mélangent plusieurs titres de musique en une seule piste et créent ainsi une ligne mélodique nouvelle. En vidéo, les *mashup* mélangent des images et du son et créent ainsi un nouveau scénario.

25 Négrier E, *Les publics des festivals*, 2010.

26 Vincent Dubois, Marine de Lassalle, *Les publics du spectacle vivant en Alsace*, septembre 2012.

variable qui agit sur la fréquentation du théâtre de façon plus significative que l'ont montré les enquêtes nationales : la pratique est plus fréquente chez les plus de 60 ans que chez les 20-30 ans et les moins de 20 ans, certainement grâce à la socialisation précoce de cette génération.

La sortie au concert est la plus répandue des sorties au spectacle. Les femmes sont toutefois moins nombreuses que les hommes parmi les spectateurs réguliers. La sortie au spectacle de danse est plus rare et, comme dans les enquêtes nationales, elle concerne moins les employés et les ouvriers que les cadres et professions intellectuelles supérieures.

Cette enquête locale montre que les équipements culturels disséminés sur le territoire régional sont fréquentés par les habitants des zones où ils sont implantés. Le déplacement vers une salle de spectacle est lié à la catégorie sociale : les employés sortent dans leur commune ou alentours ; les professions intermédiaires fréquentent des salles de spectacles à moyenne distance de leur domicile ; les cadres sortent dans des salles plus éloignées, voire à l'étranger. Les abonnés à une ou plusieurs salles ne sont pas moins mobiles que les autres. L'étude a mis en évidence un « effet de lieu », c'est-à-dire un effet de la structure particulière de l'offre culturelle sur la sociologie du public et sur les manières de pratiquer la sortie au spectacle. L'effet de lieu est particulièrement visible sur les classes moyennes qui développent une pratique culturelle grâce aux équipements culturels de proximité et au travail des professionnels chargés de l'animation de ces salles pour attirer le public.

D'autres études réalisées dans des agglomérations donnent des informations sur les sorties culturelles : comment les personnes y vont-elles ?, avec qui, pourquoi, et ce qu'elles en pensent ? Pour le Professeur Guy Saez, « elles permettent de tracer des schémas de mobilité, de sociabilité, de voir comment les activités culturelles peuvent se combiner avec un goût pour l'écologie, pour l'humanitaire, pour la participation sociale. Elles donnent une image beaucoup plus dynamique et vivante de ce qui se passe. De ce point de vue, on voit qu'il y a des formes très disparates de pratiques culturelles, selon que l'on est dans les grandes villes ou dans de petites villes, voire dans le périurbain, qui pour le coup est un espace sacrifié, désertifié, du point de vue culturel. Cela engendre de vrais problèmes pour ceux qui auraient l'impression d'être un peu exclus, un peu en marge ».²⁷

Dans la perspective de construction d'une démocratie culturelle, l'objectif est moins de « distribuer » de la culture que de la partager en créant les conditions de la rencontre et de l'échange.

La diversité culturelle à l'ère du numérique

Le développement des technologies numériques et l'utilisation d'internet ont transformé le paysage des pratiques en favorisant l'émergence de nouveaux modes d'expression mais aussi de diffusion. De nouvelles formes de production de contenus se sont développées à côté des pratiques traditionnelles. La création devient transformatrice et la pratique artistique se déroule de plus en plus à domicile.

L'équipement des ménages en appareils audiovisuels et le rythme accéléré des innovations technologiques font que la pratique culturelle se déroule de moins en moins dans des lieux dédiés à la culture et de plus en plus au domicile. Les utilisateurs génèrent des

²⁷ Audition de M. Guy Saez, Professeur de sociologie à l'Institut d'Etudes Politiques de Grenoble, devant la section de l'Education de la culture et de la communication du CESE le 11 décembre 2013.

contenus non commerciaux (*user generated content* UGC ou contenu généré par l'utilisateur) qu'ils partagent.

👉 L'évolution de l'offre : le téléchargement et le streaming

Comme l'a analysé le rapport Lescure, le numérique et la dématérialisation qui l'accompagne engendrent une offre de biens culturels abondante, diversifiée et abordable surtout dans le domaine de la musique et dans une moindre mesure pour l'audiovisuel et le cinéma.

Cependant, la profusion de l'offre n'est pas automatiquement synonyme de diversité culturelle. L'offre légale de musique ne reflète pas vraiment la diversité des expressions musicales. Le développement des pratiques de partage de fichiers a des effets sur le comportement en matière d'achat de disques et de fréquentation des concerts. Des études récentes²⁸ nuancent les liens entre le développement du partage non lucratif de fichiers et la baisse des ventes de disques. L'industrie du disque fait face à la fin de vie du support CD.

Le téléchargement payant de musique est un marché, comme l'étaient avant lui le disque vinyle, la cassette audio puis le CD. Le développement de ce marché est entravé par deux phénomènes internes : l'absence d'interopérabilité entre les formats et le monopole que cherchent les acteurs de cette économie. Chaque acteur a un format spécifique : Microsoft et le format WMA utilisé par des plateformes comme Fnac.com et Virginmega par exemple ; Apple utilise le format AAC ; Sony le format Attrac 3. Ces formats ne sont pas compatibles entre eux. Chaque format a un code audio spécifique que son détenteur refuse d'ouvrir aux autres acteurs. Le Conseil de la concurrence a débouté Virginmega de sa demande d'obliger Apple de lui céder une licence pour exploiter le format AAC. La volonté d'exclusivité des acteurs et l'absence d'interopérabilité des différents formats favorisent le partage de fichiers sur les réseaux P2P qui utilisent le format MP3.

La situation de monopole des groupes de l'industrie de la musique contribue à ce que ces groupes ne rémunèrent pas les artistes pour l'exploitation de leurs œuvres sur internet (à l'exception des stars). La Cour de Cassation a décidé, en septembre 2013, que l'autorisation donnée par les artistes pour la vente de disque (art. L 212-3 du Code de la propriété intellectuelle) couvre également le téléchargement à la demande²⁹. Cette décision a donc une incidence directe sur la rémunération des artistes et sur les industriels qui exploitent les œuvres sur internet.

On assiste à une concentration autour de quelques acteurs majeurs qui mettent en avant les œuvres les plus écoutées produites par les majors du secteur et les genres tels le classique, le jazz, les musiques traditionnelles ou expérimentales sont peu proposés ou exposés. Les vidéos musicales les plus regardées et écoutées sur Youtube (Google) sont avant tout les clips promotionnels diffusés par les majors. Ce phénomène de concentration est confirmé au niveau des spectacles en salle : selon une étude du CNV, la billetterie se concentre de plus en plus sur les gros spectacles : les représentations de plus de 3 000 spectateurs représentent 60% des recettes de billetterie pour 3% du nombre de représentations. Trois sociétés de production appartiennent à des groupes multinationaux (les producteurs phonographiques Universal Music, Warner et Sony Music) et réalisent l'essentiel des recettes. En 2011, le CNV

²⁸ N. Curien, F. Moreau, « L'industrie du disque à l'heure de la convergence télécoms/médias/internet », in *Création et diversité au miroir des industries culturelles*, La Documentation française, 2006.

²⁹ Entretien du rapporteur avec Maître Julien Brunet, avocat au Barreau de Paris, le 5 décembre 2013.

a recensé près de 3 350 structures ayant déclaré une représentation, mais 50 d'entre elles concentraient 64% des recettes pour 13% des représentations.

Le rapport Lescure alerte fort justement sur les menaces que font peser les GAFAs et Netflix sur la diversité culturelle en monopolisant l'offre culturelle en ligne par le référencement et la diffusion des biens culturels. D'autant que ces entreprises définissent généralement des termes d'utilisation par le public plus restrictifs que les auteurs des œuvres le souhaitent.

Le rapport Lescure relève que « *les internautes critiquent moins le manque d'exhaustivité de l'offre que son incohérence (par exemple lorsque seuls certains épisodes d'une série sont disponibles), son absence de flexibilité (par exemple lorsque seule la version française d'un film étranger est proposée au téléchargement) ou son manque de « fraîcheur » (s'agissant des films et des séries).* ».

Le téléchargement légal est concurrencé par le streaming qui permet, par abonnement ou gratuitement, une consommation illimitée instantanée sans télécharger de fichiers. Le CREDOC montre que le streaming progresse depuis 2010 et est un mode de consommation de biens culturels de plus en plus plébiscité³⁰. Le marché de l'offre de ces biens est en permanente mutation. Les sites de streaming tirent leurs revenus de la publicité et d'offres d'abonnement. L'écoute de musique instantanément (ou le visionnage d'un film, d'une série...) pose la question de la rémunération des artistes et des ayants-droits.

👉 **L'évolution des modalités de financement de la création artistique : le crowdfunding**

Terme consacré pour désigner le financement participatif, le *crowdfunding* permet de collecter des fonds auprès d'internautes pour financer un projet artistique ou autre. Modèle de financement parmi d'autres, sa croissance dans le financement de la création mérite qu'on s'y intéresse.

Le fonctionnement en réseaux sociaux d'internet permet la rencontre de porteurs de projets et d'internautes. Des plateformes spécialisées accueillent des porteurs de projets et recueillent les contributions des internautes grâce à des modes de paiement sécurisés. Elles fixent des délais pour atteindre le montant de la collecte des fonds nécessaires au financement du projet et les modalités de remboursement si l'objectif n'est pas atteint.

Le *crowdfunding* est un mode de financement de la création artistique attirant. En effet, il apporte une réponse à un effet de ciseau : grâce au développement numérique, le nombre potentiel de projets artistiques croît sous l'effet de la diminution des coûts de production et de la démultiplication des canaux de diffusion ; parallèlement, les investissements des industries culturelles traditionnelles dans les projets les plus originaux ou les plus risqués se réduisent sous l'effet de la diminution de leurs revenus.³¹ La mission Lescure relève que le désir mutuel de rapprochement des créateurs et du public, doublé d'une crise de confiance envers les industries culturelles, contribuent au développement du *crowdfunding* dans le milieu artistique. A titre d'exemple, le *crowdfunding* a financé des projets de production cinématographique comme *Polisse* de Maïwen ou *Habemus Papam* de Nanni Moretti ou encore le premier album de la chanteuse Irma.

30 CREDOC, *La diffusion des technologies de l'information et de la communication dans la société française (2013)*, novembre 2013.

31 Rapport de la mission « Acte II de l'exception culturelle » présidée par M. Pierre Lescure, *Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, mai 2013.

Le *crowdfunding* peut être une source de financement complémentaire. Cependant, son cadre juridique est incertain (statut fiscal des contributions récoltées, par exemple) ou trop contraignant (règles en matière de collecte de fonds, de prêts entre particuliers,...) et beaucoup de projets initiés n'arrivent pas à leur terme.

Le maillage territorial dans le spectacle vivant

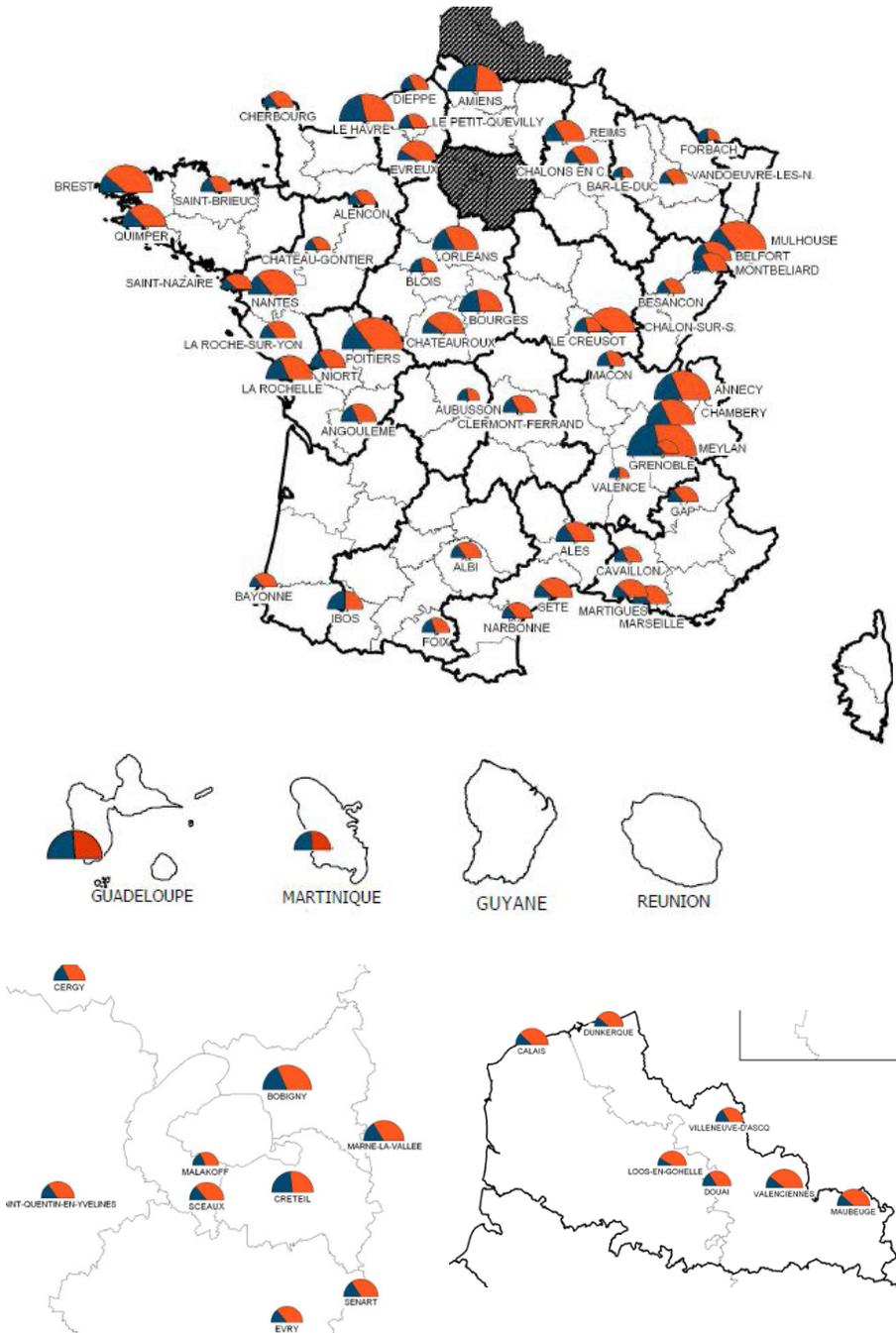
Rendre accessible la culture à tous pose la question de la proximité des institutions culturelles sur le territoire et celle de l'équité territoriale.

👉 La proximité des institutions culturelles

Le maillage territorial varie selon le type d'établissements. Ainsi, alors que les scènes de musiques actuelles (71 actuellement, une centaine à l'horizon 2015) sont plutôt bien réparties sur le territoire, les autres institutions labellisées ne couvrent pas l'ensemble du territoire. Toutefois Mayotte ne dispose d'aucune institution culturelle.

- les scènes nationales (70 établissements) sont absentes dans les départements les plus ruraux selon une diagonale nord-est / sud-ouest :

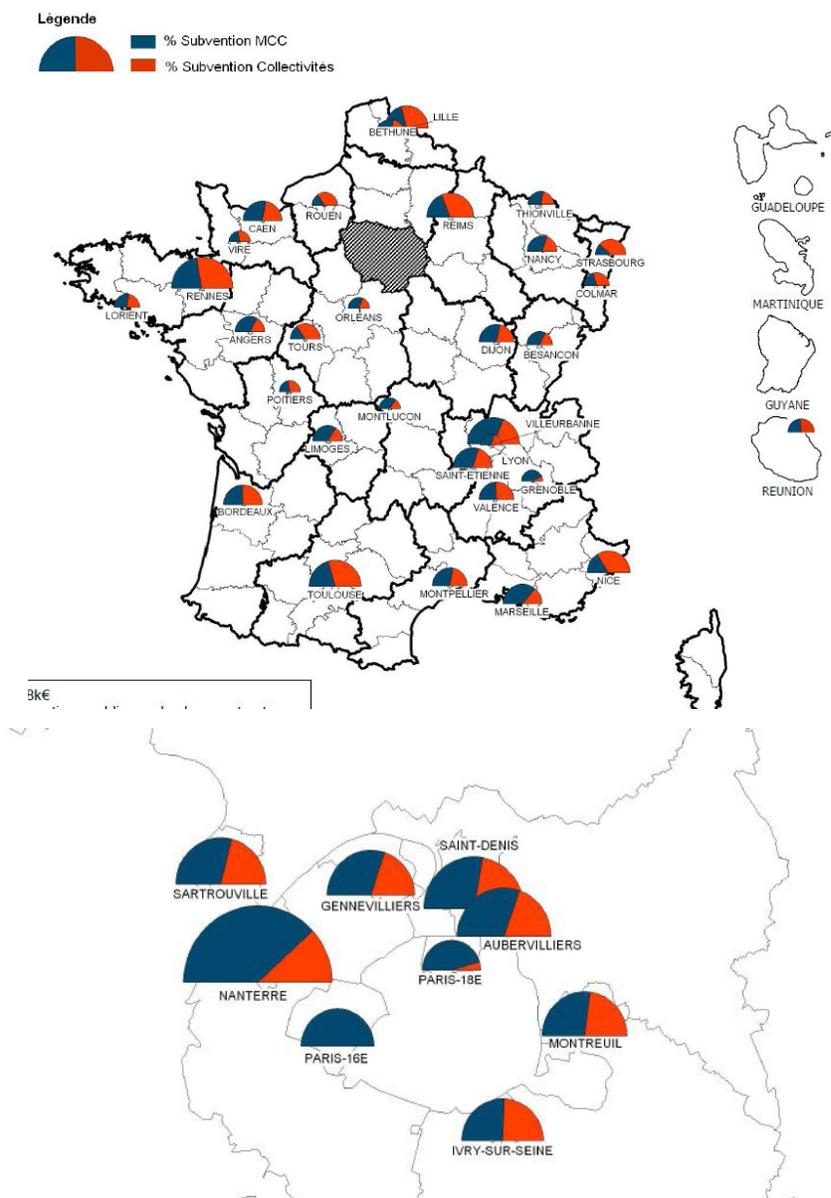
Carte des scènes nationales extraite de la cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2012



Source : Ministère de la Culture et de la communication, Repères DGCA n°8 septembre 2013.

- pour le théâtre, on compte 38 CDN/CDR surtout implantés dans la moitié nord de la France et plus faiblement le long de la diagonale sud Bretagne/ Paca où des régions très étendues (Pays de Loire, Poitou-Charentes, Aquitaine....) n'ont qu'un seul CDN / CDR :

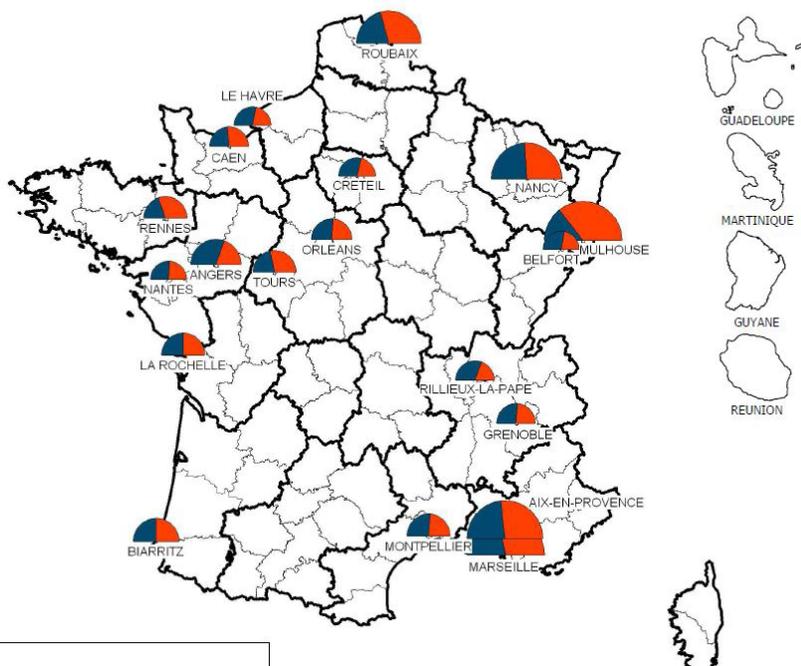
Carte des centres dramatiques nationaux extraite de la cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2010



Source : Ministère de la Culture et de la communication, Repères DGCA n°7 février 2013.

- 24 orchestres labellisés ;
- pour l'art lyrique, 13 maisons labellisées ;
- pour la danse, on compte 19 CCN (7 régions en sont dépourvues, en particulier l'Auvergne, le Limousin et la Champagne-Ardenne) et 10 CDC (couverture territoriale très incomplète) :

Carte des centres chorégraphiques nationaux extraite de la cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2010



Source : Ministère de la Culture et de la communication, Repères DGCA n°7 février 2013.

- pour le cirque, 12 PNAC ;
- pour les arts de la rue, 9 CNAR (faible couverture du territoire national);
- pour la musique contemporaine, 6 CNCM.

La mission *Evaluation de la politique en faveur du spectacle vivant*³², conduite dans le cadre de la Modernisation de l'action publique (MAP), relève que toutes les régions métropolitaines (sauf la Corse à qui la compétence de l'Etat en termes de culture a été déléguée par la loi n°91-428 du 13 mai 1991) bénéficient d'au moins un établissement labellisé. En revanche, le niveau départemental ne bénéficie pas de la même couverture et une dizaine de départements n'offrent pas ce type de structures à leurs habitants. Les départements les mieux dotés sont ceux où se situent les préfetures de région. Les zones

³² Loiseau A., Ciercoles P., Le Moal P, *Evaluation de la politique en faveur du spectacle vivant - Première phase - Diagnostic provisoire des politiques partenariales*, Ministère de la Culture et de la Communication, juin 2013.

urbaines sont mieux pourvues en institutions culturelles que les zones rurales. Une étude³³ sur les financements engagés dans la culture par les collectivités territoriales montre que l'implantation des structures labellisées ou conventionnées se concentre sur les zones d'emplois et les grandes villes et qu'inversement, il subsiste de grandes étendues rurales sans label (cas de la région Poitou-Charentes).

Pour autant, le maillage territorial en matière culturelle n'est pas l'apanage des institutions publiques ; les associations contribuent largement à rendre la culture accessible à tous. En effet, par la pluralité des activités qu'elles mènent (sensibilisation, pratique amateur, stages et formations, création et diffusion de spectacles), elles constituent un maillon important du développement culturel. Leur ancrage territorial se traduit souvent par une présence culturelle là où l'institution publique fait défaut ; et lorsque celle-ci existe, les associations la rendent accessible à tous, en offrant des activités de médiation culturelle.

Le rapport de la mission et les études sur les pratiques culturelles et les financements publics de la culture montrent que la démocratisation de la culture n'est pas seulement l'accès de tous en termes de classe sociale, elle concerne aussi l'accès de tous en termes d'aménagement du territoire.

👉 L'(in)équité territoriale

L'inégale répartition des institutions culturelles sur le territoire est couplée à la disparité de la dépense par habitant du Ministère de la Culture et de la Communication. Elle s'établit entre 2,55 € pour la Picardie et 28,85 € pour l'Île-de-France. Au sein de l'Île-de-France, les moyens sont concentrés à Paris qui bénéficie d'une dépense par habitant de 113,69 €. Hors Paris, la dépense par habitant s'élève à 3,41 €. La répartition des moyens entre institutions culturelles parisiennes est également très inégale : sur les 113,69 €, 104,55 € sont imputables aux seuls établissements publics nationaux c'est-à-dire l'Opéra, le théâtre de Chaillot, le théâtre de l'Europe, le théâtre de la Colline, le théâtre de l'Opéra-Comique.³⁴

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que la sortie au théâtre soit très corrélée avec la taille de l'agglomération qui détermine elle-même l'offre. Philippe Coulangeon montre que les habitants des grandes métropoles (plus de 100 000 habitants) ont une appétence pour la culture importante. La fréquentation des lieux de culture se substitue à d'autres loisirs dont l'accès n'est pas facile.³⁵

L'intervention du Ministère de la Culture et de la communication est couplée à celle d'une ou plusieurs collectivités territoriales. L'étude précitée montre que les communes assurent 2/3 du financement du spectacle vivant subventionné. Elle porte sur 302 budgets culturels de l'exercice 2008 (budgets des communes, des départements, des régions et des EPCI). Que ce soit en termes d'investissement par habitant ou en termes de part consacrée à la culture dans le budget global, les communes sont les collectivités qui présentent les ratios les plus élevés mais ce sont surtout les villes de plus de 10000 habitants qui financent le plus la culture. Toutefois, l'étude relève la place croissante des EPCI dans le financement du spectacle vivant.

33 Dispositif interrégional d'observation des financements publics de la culture, *Rapport d'étude année 2008*, septembre 2013. L'étude, commandée par la Direction générale de la création artistique à quatre agences culturelles régionales, porte sur la Lorraine (2,3M hab.), Poitou-Charentes (1,7M hab.), PACA (4,8M hab.), Rhône-Alpes (6M hab.).

34 Loiseau A., Ciercoles P., Le Moal P, *op.cit.*

35 P. Coulangeon, Y. Lemel, *art.cit.*

Le volume des financements publics est très inégal selon les régions : près de 900 000 euros en Paca et Rhône-Alpes pour moins du tiers de ce montant en Lorraine et Poitou-Charentes.

Le spectacle vivant est le secteur le plus soutenu dans les quatre régions (41 % en PACA, 42 % en Lorraine et Poitou-Charentes, 46 % en Rhône-Alpes). Le cinéma et l'audiovisuel sont les secteurs qui mobilisent le moins l'intervention publique locale (1 % en Lorraine, 2 % en Poitou-Charentes et en Rhône-Alpes, 3 % en PACA). Au sein du spectacle vivant, le soutien à la musique est prépondérant en Rhône-Alpes et en Poitou-Charentes. Il l'est dans un ratio moindre en Lorraine et en PACA. Ceci s'explique par les dépenses affectées à l'enseignement musical et aux orchestres nationaux et régionaux. L'art lyrique est bien subventionné en Lorraine (26 % des dépenses du spectacle vivant pour 2 théâtres lyriques) et en PACA (27 % pour 4 théâtres lyriques et des festivals de réputation internationale). L'étude montre que l'art lyrique fait l'objet d'un financement public très important et révèle un soutien public inégal entre la musique classique et les musiques actuelles. Le cirque et les arts de la rue sont très peu soutenus dans les quatre régions.

La participation des collectivités territoriales au financement public du spectacle vivant invite à s'interroger sur les conditions de l'aménagement culturel du territoire. Cette question se pose avec d'autant plus d'acuité dans le contexte de la réforme de la décentralisation (Acte III) et la mise en place des métropoles.

Vers un cinéma à deux vitesses ?

👉 La production cinématographique

Si l'année 2012 est marquée par une faible diminution des financements apportés au cinéma français (des investissements en recul de 3,4 % pour atteindre 1,34 Md€), celui-ci ne souffre pas d'une insuffisante mobilisation des capitaux mais d'une bipolarisation des financements. En effet, la production d'initiative française est marquée par le recul du nombre de films dont le devis est compris entre 4 M€ et 7 M€ (-13 films) et par l'augmentation du nombre de films présentant un devis inférieur à 1 M€ (+11 films).

Parmi les causes de cette bipolarisation, on trouve la concurrence des chaînes de télévision publiques comme privées sur les films potentiellement porteurs d'une forte audience : les films à gros budget sont donc plus nombreux et toujours mieux financés. En 2012, les films d'initiative française dont le devis est supérieur à 7 M€ captent 66,7 % des financements (63,7 % en 2011) alors qu'ils représentent 26,3 % des titres (25,1 % en 2011)). Les films à plus de 15 M€ captent 33,7 % des financements alors qu'ils ne représentent que 8,6 % des films.

Les investissements des chaînes de télévision dans les films d'initiative française diminuent globalement de 7,1 % à 339,98 M€. Ceux des chaînes payantes reculent de 1,9 % à 219,44 M€. Les investissements des chaînes en clair dans les films d'initiative française baissent de 15,3 % en 2012 pour atteindre 120,54 M€. Les nouvelles chaînes de la TNT investissent dans 19 films d'initiative française en 2012 pour un montant total de 3,01 M€.

La plupart des télévisions privées en clair se désengagent presque totalement des films à petits budgets, et en particulier des 1^{er} et 2^{ème} films de jeunes réalisateurs : Les chaînes privées en clair investissent quasi exclusivement dans des films à devis élevé. Ainsi, 71,0 % des films d'initiative française dans lesquels elles investissent en 2012 ont un devis supérieur

à 7 M€ et 87,1 % un devis supérieur à 4 M€. TF1 et M6 n'ont investi dans aucun film à moins de 5 M€ de devis en 2012.

L'on voit donc bien que la part croissante des investissements dans les films à hauts budgets diminue d'autant la part des investissements dans les films à petits ou même moyens budgets.

En revanche, les chaînes publiques investissent dans des films aux devis variés. En 2012, 4,5 % des films d'initiative française financés par au moins une chaîne publique en clair ont un devis inférieur à 1 M€, 25,8 % un devis compris entre 1 M€ et 4 M€, 24,2 % un devis compris entre 4 M€ et 7 M€ et 45,5 % un devis supérieur à 7 M€.

Le nombre de films sans financement de chaîne de télévision augmente fortement en 2012 à 112 films agréés (+14 films), soit le plus haut niveau de la décennie. En 2012, 34,0 % des films d'initiative française se produisent sans chaîne de télévision. Il s'agit dans 91,5 % des cas de films dont le devis est inférieur à 2 M€. 56,3 % de ces films sont des premiers films.

A côté des sociétés de production commerciales, il existe plus d'une centaine d'associations à travers la France qui produisent en moyenne 300 court-métrages par an : documentaires, récits de voyage, fictions, films d'animation... Des équipes de tournage aux spectateurs bénéficiaires, ces films d'origine associative rassemblent des individus issus de toutes les générations et professions. Les séances de projection itinérantes, auxquelles plusieurs centaines de personnes participent, s'accompagnent très souvent de débats thématiques et contribuent à la vie culturelle locale dans les territoires.

Les difficultés rencontrées par ces associations se traduisent par des moyens financiers et matériels (locaux et équipements techniques) très faibles qui limitent de fait la portée de leur action.

Les coûts de production des films français de fiction augmentent

Au sein des dépenses de rémunération, la part des droits artistiques a le plus progressé (7,5 % du coût d'un film en 2003, contre 9,5 % en 2012). La part des dépenses d'interprétation des premiers rôles (hors rémunération sous forme de bénéfices non commerciaux) a diminué, passant de 7,1 % du coût d'un film en 2003, contre 6,8 % en 2012. La part des rémunérations des rôles secondaires est restée stable. Pour le groupe de travail « Pour un meilleur financement du cinéma d'auteur »,³⁶ « la présence de comédiens vedettes étant indispensable à un investissement massif des télévisions, leurs cachets ont explosé ces dernières années sur les films à haut budget. Puis cette inflation a peu à peu contaminé la rémunération des acteurs principaux sur une partie des films à budget moindre. Afin de continuer à ce que ces films existent, « des efforts » de plus en plus importants ont été demandés aux techniciens, et sur de plus en plus de films. Leurs salaires ont été nivelés par le bas, sans pour autant qu'ils profitent de façon significative de la hausse des budgets sur les très gros films ».

Diminution de la durée de tournage

Le nombre de jours de tournage de films de fiction d'initiative française diminue de 11,8 % en 2012 pour atteindre 6 064 jours, alors que le nombre de films de fiction recule de 6,5 %. Ainsi, la durée moyenne de tournage d'un film de fiction se réduit à 37 jours par film, soit le plus bas niveau de la décennie. La baisse du nombre de jours de tournage en

³⁶ Groupe CNC 2013 Réalisateur/ Techniciens/ Producteurs « Pour un meilleur financement du cinéma d'auteur ».

France (-15,2 %) est plus marquée que celle du nombre de jours à l'étranger (-3,0 %). Selon la Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia (FICAM), le taux de délocalisation des films français est passé de 23% en 2011 à 31% en 2012. Les délocalisations économiques s'accroissent donc en relation avec la vive concurrence que se livrent plusieurs états européens sur les crédits d'impôt qui ne font l'objet d'aucune harmonisation à l'échelle de l'Union européenne.

👉 La distribution cinématographique

La distribution cinématographique est marquée par une forte concentration. L'activité de distribution est exercée par différents types de sociétés :

- Les sociétés de distribution étrangères filiales des studios américains qui diffusent principalement des films étrangers et notamment les superproductions des Etats-Unis.
- Les distributeurs affiliés à un circuit de salles : les groupes intègrent l'ensemble de la filière cinématographique avec des activités dans la production, la distribution et l'exploitation de salles.
- Les distributeurs affiliés à une chaîne de télévision.
- Les distributeurs français indépendants généralistes.

En 2011, les dix premiers distributeurs, à l'exception d'un indépendant, sont des filiales de studios américains et des filiales des chaînes de télévision française ou affiliés à un circuit de salles. Ils représentaient ainsi près de 75% des parts de marché (contre 70,15% en 2009), alors qu'ils distribuaient environ 30% des films. Les cinq premiers ont capté près de la moitié des recettes avec environ 15% des films distribués.

Dans son rapport 2012, la Médiatrice du cinéma précise que « *les films fragiles, plus particulièrement de distributeurs indépendants, peuvent connaître des sorties difficiles et le CNC a mis en évidence une nette réduction de la durée de vie des films art et essai de moins de 30 copies en 2011 par rapport à 2008* ».

👉 L'exploitation cinématographique

L'exploitation cinématographique s'est profondément modifiée avec le nombre important de multiplexes qui se sont créés ces dernières années : de 22 multiplexes en 1996, on en compte 176 en 2011, ce qui représente près de 39% des écrans, 60% des entrées et 70% des recettes. D'autres sont en cours de validation par les commissions d'aménagement commercial qui n'utilisent aucun critère culturel ou de diversité pour statuer et acceptent plus de 70% des projets d'ouverture de salles.

Pour le groupe de travail déjà cité, « *cela produit un déséquilibre entre la grande exploitation et les salles art et essai qui défavorise le cinéma d'auteur sur tout le territoire. Ce nouveau paysage de l'exploitation en France renforce grandement les films « de marché » à forte visibilité promotionnelle (sur les chaînes de télévision qui les coproduisent ou grâce à des campagnes d'affichage massives) et affaiblit les films « d'auteur » aux budgets de promotion moindres et qui ont besoin de durée d'exposition plus longue pour s'exprimer* ». Certains films peuvent sortir sur plus de 500 salles pendant que d'autres doivent se contenter de quelques salles et disparaissent de l'affiche avant même que « le bouche à oreille » n'ait pu produire ses effets.

Les salles indépendantes, qu'elles soient privées, associatives ou publiques ont des difficultés à accéder aux films art et essai dits « porteurs », c'est-à-dire permettant une large audience, sans laquelle il leur est difficile de faire la promotion de films drainant moins d'entrées mais indispensables pour faire connaître de jeunes auteurs ou des cinématographies innovantes. La Médiatrice du cinéma confirme que les litiges restent, en 2012, principalement centrés sur l'accès des salles aux films en particulier pour les exploitants indépendants d'établissements classés art et essai. Dans un manifeste pour une exploitation cinématographique indépendante³⁷, on peut lire « *Nous nous inquiétons de la remise en cause à terme d'une politique publique de la diversité culturelle et de l'aménagement du territoire. Nous alertons sur la concentration croissante de l'activité d'exploitation dans les multiplexes qui, en menaçant la pérennité des salles indépendantes, dont beaucoup sont des salles classées Art et essai, met en péril directement la diversité des salles de cinéma, que nous savons inséparable de la diversité des œuvres proposées. Nous craignons une véritable standardisation verticale et réductrice de la diffusion des films* ».

Au final, l'évolution du paysage cinématographique est marquée par une bipolarisation de la production, une concentration croissante dans la distribution et l'exploitation qui posent la question de l'accès des films au public, de la pérennité de la diversité des œuvres, des auteurs et des genres. Notre système de financement du cinéma, mutualiste et redistributeur est interrogé quant à sa capacité à promouvoir le renouvellement des écritures, des genres et des « talents ». Les fonds de soutien sont-ils suffisamment redistributeurs ? Comment mieux préserver la diversité des salles et mieux faire vivre la diversité culturelle ? Les politiques publiques du cinéma et celles du CNC doivent se renouveler pour rebondir et corriger les déséquilibres à l'œuvre.

Partage de la valeur à l'ère du numérique

La révolution numérique est bien créatrice de valeur mais tous les acteurs ne bénéficient pas de la même manière de la valeur créée. Les créateurs de contenu parlent de « captation » de la valeur ou de déplacement de la valeur de l'amont (la production et la création de contenus) vers l'aval (les GAFA et fabricants de matériels) qui pose la question de l'avenir de la création et de la diversité culturelle. Des tensions existent pour le partage de la valeur entre ceux qui créent ou produisent les œuvres (auteurs, artistes, producteurs) et ceux qui les diffusent ou les distribuent (éditeurs de services en ligne). Ces tensions sont liées à l'émergence de nouveaux modèles de gratuité financée par la publicité ou par des abonnements offrant un accès illimité à un catalogue d'œuvres.

En 2011, Google a ainsi payé seulement 5 millions d'impôt sur les sociétés en France, à comparer avec son chiffre d'affaires de 1,3 milliard d'euros dans l'Hexagone. Elle déclare ses revenus européens en Irlande, où l'impôt sur les sociétés est 2,7 fois moins élevé qu'en France, puis fait transiter les fonds par des sociétés *offshore* basées dans des paradis fiscaux. Difficile, dans ces conditions, de toucher Google, que ce soit par le biais de l'impôt ou d'une taxe sur la publicité en ligne. Le projet de cette taxe a été abandonné en 2011. Il consistait en un prélèvement de 1% sur les investissements publicitaires réalisés en France et aurait davantage pénalisé les start-up françaises que les championnes de l'évasion fiscale.

³⁷ Manifeste pour une exploitation cinématographique indépendante, initié entre autres par le Groupement national des cinémas de recherche (GNCR), juillet 2013.

Les richesses générées par l'économie numérique ne se traduisent donc pas par des recettes fiscales proportionnées pour les Etats. La mission d'expertise sur la fiscalité de l'économie numérique Colin-Collin alerte sur cette distorsion fiscale au détriment des autres acteurs de la chaîne de valeur alors même que les GAFAs prospèrent et captent une partie de la valeur grâce à une exploitation systématique des données personnelles des internautes faisant l'objet d'un suivi régulier et systématique.

👉 Dans le domaine de la musique

Les tensions sont particulièrement fortes dans le domaine de la musique en ligne entre producteurs et éditeurs de services en ligne, ces derniers se plaignant des niveaux de rémunération trop élevés exigés par les producteurs, ce que contestent les producteurs.

Le plus grand nombre d'auteurs et d'artistes ne parvient toujours pas à obtenir l'assurance d'une rémunération au titre de l'exploitation numérique de leurs œuvres. Les baisses de revenus sur les supports physiques ne sont pas compensées par les revenus des services en ligne. Dans le domaine de la musique en ligne, les rémunérations des auteurs assurées par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) restent faibles par rapport à l'ensemble des droits d'auteur perçus. Les artistes-interprètes principaux touchent une rémunération proportionnelle versée par le producteur appelée royauté ou redevance mais le taux de royauté ne fait l'objet d'aucun encadrement. De plus, plusieurs abattements sont pratiqués sur l'assiette des niveaux variables selon les contrats, ce qui témoigne d'une faible transparence des pratiques. Selon la société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI), ces taux sont inférieurs dans l'univers numérique à ceux pratiqués dans la vente physique. Quant aux autres artistes musiciens, ils ne bénéficient la plupart du temps d'aucune rémunération proportionnelle. Les représentants des artistes contestent, par ailleurs, le recours croissant à des clauses visant à récupérer les avances faites sur des ressources extérieures à l'exploitation phonographique (spectacles, publicité ...).

Le rapport de la mission Phéline³⁸ publié en décembre 2013 confirme que *« s'agissant de la rémunération des artistes-interprètes, la constatation est unanime de la décote subie entre le marché physique et les usages numériques et sur le fait que la faiblesse des revenus unitaires pour les écoutes en streaming ne laisse escompter de gains plus significatifs que dans l'hypothèse d'un fort et rapide développement du nombre des abonnés »*.

👉 Dans le domaine de la vidéo à la demande

Dans le domaine de la vidéo à la demande, les auteurs ont droit à une rémunération proportionnelle en réalité souvent faible. Les artistes-interprètes ne perçoivent quasiment aucune rémunération au titre de la vidéo à la demande (VàD) et de la vidéo à la demande sur abonnement (Vàda), au mieux une rémunération forfaitaire minimale à l'exception de quelques artistes de forte notoriété qui peuvent percevoir une rémunération proportionnelle. Les accords collectifs conclus entre syndicats d'artistes et de producteurs ne sont pas toujours respectés ou ne couvrent pas complètement les exploitations en ligne.

Dans tous les cas, les revenus issus de l'exploitation en ligne restent faibles pour les ayants droit que sont les auteurs et les artistes. Globalement, les rémunérations des différentes catégories d'artistes pour les exploitations numériques sont peu ou pas encadrées.

³⁸ *Musique en ligne et partage de la valeur*, Rapport de la mission confiée à Christian Phéline, décembre 2013.

Ce sont les géants du net qui sont donc les principaux bénéficiaires du développement des réseaux numériques : la valeur ajoutée captée s'échappe des Etats vers les comptes de ces sociétés établies dans des paradis fiscaux, alors même qu'elles sont assujetties à un niveau très faible d'imposition de leurs bénéfices. Dans le domaine de la création, les GAFAs captent la valeur créée sans participer au financement de la création.

Emploi et droits sociaux

Les techniciens et artistes du spectacle sont très majoritairement salariés et représentent la moitié du total des métiers artistiques (dans lesquels on va retrouver les auteurs, les artistes plasticiens... majoritairement non salariés). Ils ont connu une forte croissance depuis plusieurs décennies (doublement des effectifs en 20 ans) et une transformation significative des formes d'emploi : la part des salariés intermittents progresse alors que l'emploi permanent régresse. L'emploi est de plus en plus fragmenté : les durées de travail par salarié intermittent diminuent sur une longue période et le nombre de contrats par salarié augmente. L'activité des professionnels est donc marquée par l'irrégularité et la discontinuité. Quant aux rémunérations, elles sont caractérisées par une forte dispersion des salaires et par un apport important des allocations chômage.

Du côté des auteurs (scénaristes, compositeurs, réalisateurs...) majoritairement non salariés (exception faite des réalisateurs), les revenus sont faibles en moyenne et très dispersés. Ils bénéficient d'un droit à la formation professionnelle continue récemment mis en place au sein de l'Assurance formation des activités du spectacle (Afdas) et sont rattachés au régime général de sécurité sociale via deux structures chargées de la gestion de leur régime (l'AGESSA, caisse de sécurité sociale des auteurs, et la Maison des artistes) : le principe d'un rapprochement de ces deux entités est envisagé afin d'aller vers un organisme unique de sécurité sociale.

Comme l'indique le rapport d'information parlementaire Kert-Gille, « *La résorption de la précarité des conditions d'emploi (...) constitue pour les partenaires sociaux comme pour la puissance publique, un enjeu essentiel. (...) Les partenaires sociaux du secteur du spectacle ont su faire preuve d'un remarquable esprit de responsabilité en engageant, avec le soutien vigilant de l'Etat, une opération d'ampleur visant à couvrir l'ensemble du secteur par des conventions collectives* ». C'est surtout à partir de 2005, sous l'impulsion des pouvoirs publics, que la négociation s'est accélérée (mise en place de neuf commissions mixtes paritaires) afin de contribuer à la structuration sociale du secteur du spectacle. Si de nets progrès ont été accomplis dans le spectacle vivant, la couverture conventionnelle reste encore incomplète dans le spectacle enregistré : absence de convention collective des télédiffuseurs privés et publics, absence de salaire minimum conventionnel pour les réalisateurs de la production audiovisuelle privée. Dans le champ de l'audiovisuel public, la dénonciation de la convention collective de la production et de la communication audiovisuelles a conduit à une négociation d'accords d'entreprises qui a abouti à France Télévisions et à l'Ina mais pas à Radio France.

La structuration sociale du secteur est aussi caractérisée par des dispositifs originaux de protection sociale qui prennent en compte la discontinuité de l'emploi : règles spécifiques concernant les prestations de sécurité sociale, régimes de retraite complémentaire gérés d'une manière paritaire au sein du groupe Audiens, couverture prévoyance y compris pour les périodes d'inactivité, caisse des congés spectacle, taux unique de cotisation employeur

pour les salariés intermittents en matière de formation professionnelle continue, régime spécifique d'assurance chômage au sein de la solidarité interprofessionnelle ...

La présomption de salariat³⁹ des artistes interprètes est remise en cause par certaines pratiques dont le recours abusif au contrat de cession. Des producteurs, des festivals, des théâtres demandent aux artistes qu'ils emploient de se constituer en entreprise de spectacle pour être en capacité de signer un contrat de cession faisant l'objet d'un paiement sur facture. Ces pratiques contribuent au contournement des conventions collectives et de la couverture sociale. Une circulaire du Ministère de la Culture et de la Communication adressée aux préfets de région et aux DRAC précise que le recours au portage salarial dans le secteur du spectacle comporte des risques en vertu de la présomption de salariat⁴⁰, en particulier celui de dissimulation d'emploi salarié.

Le recours abusif au contrat de cession se développe à travers les pratiques de portage salarial : les entreprises de portage proposent à des artistes de leur assurer les prestations administratives et sociales indispensables à mise en place de leur spectacle, passent un contrat de cession avec le diffuseur du spectacle et salarient les artistes. Le rapport Kert-Gille considère que « *l'ensemble de ces pratiques fragilisent l'emploi salarié, des artistes, bien sûr, mais également des techniciens du spectacle, et contribuent à affaiblir leurs droits sociaux* ».

Inégalités femmes-hommes

En termes d'emplois, le secteur de la culture comporte des inégalités entre les femmes et les hommes. Les professions sont peu féminisées et des stéréotypes de genre subsistent dans le champ.

Des professions peu féminisées

Globalement, les métiers artistiques sont peu féminisés. Ils sont exercés par des actifs très diplômés, souvent franciliens et issus d'un milieu social favorisé. S'ils se sont féminisés au cours des 20 dernières années, nous sommes loin de la parité.

Dans les professions du spectacle, les femmes représentent 34 % des actifs contre 43 % dans l'ensemble des professions culturelles et 48 % dans l'ensemble des actifs en emploi en 2010. Les métiers artistiques se sont ouverts aux femmes, au cours des vingt dernières années, dans les mêmes proportions que l'ensemble des métiers (+ 5 points entre 1990 et 2009).⁴¹ Les métiers du spectacle (en particulier les métiers technico-artistiques), peu féminisés en 1990, ne le sont guère davantage vingt ans plus tard. 36 % des artistes de spectacle sont des femmes en 2010. Les femmes sont majoritaires dans la danse et le cirque (51 %). Elles sont 42 % dans la profession d'artistes dramatiques et 25 % dans la musique et le chant. Elles représentent 32 % des cadres techniciens et ouvriers de spectacles. 34 % des directeurs, responsables de programmes et de production de l'audiovisuel et des spectacles sont des femmes. Elles sont 32 % parmi les assistants techniques de la réalisation et 36 % parmi les ouvriers et techniciens des spectacles vivants et de l'audiovisuel.⁴²

³⁹ Articles L 7121-2 à 7 du Code du travail : le contrat qui lie un artiste à son employeur est présumé être un contrat de travail sauf si l'artiste est inscrit au registre du commerce.

⁴⁰ Circulaire du Ministère de la Culture et de la communication du 29 août 2012.

⁴¹ INSEE, *France, portrait social – édition 2013*.

⁴² INSEE, enquêtes annuelles de recensement/DEPS.

👉 Les femmes sont sous-représentées dans les postes stratégiques

Le rapport et avis du CESE *Pour une politique de développement du spectacle vivant : l'éducation artistique tout au long de la vie*⁴³ a récemment montré le faible accès des femmes aux postes de responsabilité et de direction dans le domaine de la musique et plus largement dans le spectacle vivant. 25 % des théâtres nationaux sont dirigés par des femmes ; 30 % des centres chorégraphiques nationaux ; 15 % des centres dramatiques nationaux. Seulement 4 % des opéras sont dirigés par des femmes.⁴⁴ En 2003, la moyenne des subventions attribuées aux scènes nationales par l'ensemble de leurs partenaires était de 2.096 €. Quand elles étaient dirigées par un homme, cette moyenne s'élevait à 2.347 €. Quand elles étaient dirigées par une femme, la moyenne des subventions perçues était de 1.764 €.⁴⁵ Le rapport d'information de la Délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre femmes et hommes du Sénat⁴⁶ confirme les constats présentés par Mme Prat en 2006.

Dans le secteur audiovisuel, les postes de direction (directeurs généraux, directeurs de programmes, d'antenne, ...) sont occupés par 7 femmes pour 14 hommes dans les télévisions publiques, soit le tiers des postes de pouvoir dévolus aux femmes, et 4 femmes sur 13 hommes dans les télévisions privées, soit 23 %.⁴⁷

Dans le secteur de la production cinématographique, la situation des femmes dans les instances de direction est pire puisque certaines sociétés ne comportent aucune femme (UGC, MK2)⁴⁸.

Les stéréotypes de genre sont prégnants dans la représentation des femmes dans les médias et dans les œuvres.

Dans le cinéma, la faible présence de personnages féminins à l'écran a ainsi inspiré le test de Bechdel⁴⁹. S'il ne permet pas de prouver le caractère sexiste d'une œuvre, il a au moins l'avantage de rendre visible la problématique des inégalités de traitement entre hommes et femmes en matière de présence dans les films

La question de la représentation des femmes dans les médias n'est pas anodine. En effet, elle est symptomatique de la place que la société donne aux femmes. Le rapport 2011 de la Commission sur l'image des femmes dans les médias du Ministère des Affaires sociales montre que les médias reflètent le caractère inégalitaire de notre société. Pour Mme

43 Conseil économique, social et environnemental, *Pour une politique de développement du spectacle vivant : l'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie*, rapport et avis présentés par Mme Claire Gibault au nom de la section de l'éducation, de la culture et de la communication, septembre 2013.

44 Communiqué de la SACD, 6 juin 2012.

45 Ministère de la Culture et de la communication, Mission Egalités, *Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, Rapport d'étape n°1 présenté par Mme Reine Prat, mai 2006.

46 *La place des femmes dans l'art et la culture*, rapport d'information présenté par Mme Brigitte Gonthier-Maurin, juin 2013.

47 Brigitte Gonthier-Maurin, *op.cit.*

48 *Ibid.*

49 Une œuvre réussit le test si les trois affirmations suivantes sont vérifiées : il y a au moins deux personnages de sexe féminin (qui sont nommés, il ne s'agit pas de compter les figurantes) ; ces deux femmes ont une conversation entre elles ; elles parlent d'autre chose que d'un homme. Selon le site collaboratif bechdeltest.com, environ 44% des films répertoriés ne passent pas le test.

Michèle Reiser, « *il faut modifier l'image des femmes dans les médias dans la mesure où, malgré les progrès réalisés, ces dernières souffrent toujours d'un déficit de valorisation sociale* ». ⁵⁰

La question des stéréotypes véhiculés par les œuvres a fait l'objet d'études. Les stéréotypes de genre sont plus marqués dans les textes classiques que dans les textes contemporains. Toutefois, l'opposition entre œuvres classiques/contemporaines mérite d'être nuancée. En effet, la Directrice de l'Opéra de Lille, Mme Caroline Sonrier, explique que certains textes anciens montrent aussi des femmes magnifiques sans être des personnages caricaturaux. Inversement, certains spectacles de danse et d'opéras contemporains véhiculent des stéréotypes représentant des femmes en tant que femmes objets ⁵¹.

Le rapport d'information de la Délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre femmes et hommes du Sénat évoque « *l'invisibilité des créatrices* » pour désigner le peu de place qui est réservée aux femmes dans le processus de la création culturelle.

Les films diffusés sont réalisés par les femmes à hauteur de 25%, 15% des textes joués sont écrits par des femmes, on ne compte que 3% de compositrices dans les programmations publiques et la place des femmes chorégraphes est menacée notamment à la tête des centres chorégraphiques.

En 2013 une seule femme réalisatrice concourait à Cannes sur 20 films en compétition et une seule femme a eu la palme d'or depuis 1946 (Jane Campion pour la leçon de piano). Seules 4 femmes ont été présidentes du jury au cours des 20 dernières années. Cependant, la sélection *Un certain regard*, sélection qui se distingue de la sélection officielle par la présence de films de cinéastes émergents, compte 8 femmes réalisatrices sur 18 films présentés. Les rétrospectives de la cinémathèque n'ont concernées que 3 réalisatrices. ⁵²

II - Préconisations

Notre pays a besoin d'une véritable ambition culturelle. Celle-ci implique que soit affirmé un service public fort et redéployé.

Nos systèmes de régulation et de soutien à l'activité du spectacle vivant et enregistré ont fait leurs preuves mais doivent rebondir dans le cadre de la révolution numérique afin d'opérer un nouveau partage de la valeur et de pallier les déséquilibres à l'œuvre par une plus grande mutualisation. Des progrès en matière de structuration sociale du secteur doivent permettre une résorption de la précarité et une affirmation du salariat dans le champ.

L'objectif et l'ambition d'une véritable démocratie culturelle passent par un nouvel essor de sa démocratisation y compris par l'intermédiaire des nouveaux canaux. Équité d'accès, (territorial et socio-culturel), exception et diversité culturelles, doivent être les repères de cette ambition. Cela suppose une volonté politique, qui doit se traduire par une loi d'orientation pour un véritable service public de la culture et de l'audiovisuel au service des citoyennes et citoyens qui organise la régulation public-privé.

⁵⁰ Commission sur l'image des femmes dans les médias présidée par Mme Michèle Reiser, *Les expertes : bilan d'une année d'autorégulation*, présenté par Mme Brigitte Grézy, décembre 2011.

⁵¹ Audition de Mme Caroline Sonrier par la Délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre femmes et hommes du Sénat le 25 avril 2013.

⁵² Brigitte Gonthier-Maurin, *op.cit.*

Enfin, l'action de l'Union européenne dans le champ culturel devrait, à l'instigation de la France, contribuer à favoriser la création en intégrant pleinement l'univers numérique au champ culturel et en agissant pour harmoniser les régimes de fiscalité.

A - Redynamiser le service public de la culture et de l'audiovisuel

Une véritable ambition culturelle doit s'appuyer sur un service public fort et redéployé et sur un développement des missions de service public.

Le partage de compétences Etat-territoires et l'affirmation d'une régulation d'ensemble

Le partage de compétences entre Etat et territoires se traduit dans le domaine du spectacle vivant par une diversité des aides vers les structures, les compagnies et les artistes. Mais nous l'avons vu, si la compétence en matière culturelle est partagée, les lois de décentralisation ne précisent pas les rôles respectifs de l'Etat et des collectivités territoriales dans les financements. Le principe de compétence générale des collectivités territoriales leur donne la possibilité d'agir dans le champ culturel mais il ne confère aucune compétence obligatoire en matière de financement public de la culture. L'action publique est donc fondée sur l'entente et la coopération des différents acteurs culturels y compris sur les ressources.

La loi MAPAM (Modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles), votée en décembre 2013, prévoit une délégation de compétences de l'Etat vers les collectivités territoriales en matière culturelle et ne prévoit aucun motif de principe par lequel l'Etat pourrait refuser. Ainsi, si une collectivité locale réclame avec suffisamment de détermination une délégation, elle l'obtiendra. L'Etat ne pourra plus recouvrer cette activité. Le CESE s'inquiète du risque de remise en cause de l'action déconcentrée.

En conséquence, le CESE recommande de conforter et renforcer la place des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) garantes d'un développement territorial équilibré de la culture. Il demande que l'Etat garantisse la mise en place de moyens visant à une réduction des inégalités territoriales, en termes de présence des institutions culturelles et des structures permettant à la création artistique de se développer. Il est indispensable de compléter l'aménagement des territoires en mettant l'accent sur les régions les plus défavorisées en termes d'équipements culturels, notamment les territoires ultramarins.

Le CESE préconise que les ressources publiques investies privilégient la création artistique et l'émergence des nouvelles formes d'expressions artistiques et de nouveaux talents sur les territoires.

Une meilleure coopération entre les différents acteurs culturels et collectivités territoriales passe par une concertation et une coordination de leur action : le CESE prend acte de la mise en place des conférences territoriales de l'action publique issues de la loi MAPAM, réunissant le représentant de l'Etat et des collectivités territoriales. Le CESE insiste sur l'importance de la concertation avec l'ensemble des organisations professionnelles représentatives des secteurs concernés. Il est indispensable d'inscrire dans la durée, budgétairement et contractuellement avec les différents intervenants, les moyens de réduire les inégalités territoriales et de permettre l'accès à la culture de toutes et tous.

Le CESE recommande la mise en place de moyens d'évaluation et d'observation des politiques culturelles régionales sous la forme d'un observatoire de la création artistique, par un redéploiement des moyens existants, placé auprès du ministère de la culture. Cet observatoire serait chargé de centraliser les informations et d'éclairer les acteurs et les pouvoirs publics sur les évolutions des secteurs du spectacle vivant et de la musique enregistrée.

En ce qui concerne les collectivités locales au niveau infra régional, le CESE prend acte de la métropolisation instaurée par les dernières mesures législatives. Il préconise le maintien de la clause générale de compétences des collectivités territoriales. Il ne souhaite pas que les métropoles renforcent le phénomène de concentration des ressources, sur des zones déjà très pourvues, au détriment d'une offre diversifiée et mieux répartie territorialement, notamment en terme de lieux dédiés à la culture. Néanmoins, le phénomène de métropolisation prend des formes différentes selon les territoires et peut contribuer, sur certains d'entre eux, à favoriser une meilleure irrigation culturelle de l'espace.

Le CESE recommande également de veiller à l'accès à la culture du monde rural et périurbain et des zones les plus en difficulté. L'Etat et les collectivités territoriales doivent être particulièrement attentifs au soutien de l'action culturelle au sein de ces territoires en accompagnant les actions en matière de transports liés à l'implantation des lieux de culture (salles dédiées, cinémas...) et d'accès alternatifs à celle-ci (théâtres et cinémas en plein air, préservation des emplacements pour implanter des chapiteaux...) mais aussi de développement des pratiques en amateurs autour des associations.

Le CESE préconise de favoriser le regroupement d'artistes venus d'horizons divers au sein de coopératives permettant une mutualisation des outils de production susceptible de créer de nouveaux modèles qui respectent les droits sociaux des salariés.

Promouvoir le service public de la culture et implications budgétaires

La réduction des budgets publics de la culture pèse sur la capacité à remplir les missions de service public. C'est ainsi que le budget du Ministère de la Culture et de la Communication est en baisse en 2013 (- 3,6%) et 2014 (- 2 %).

Aucune ambition culturelle ne peut être affirmée et définie sans des budgets à la hauteur de ces ambitions. L'engagement de l'Etat dans l'élaboration et le financement d'une politique culturelle ne doit pas être considéré comme une dépense mais comme un investissement sur l'avenir.

Pour le CESE, le Ministère doit, dans la perspective de la loi de finances pour 2015, renouer avec une véritable ambition budgétaire et donc disposer des ressources nécessaires pour mener à bien ses tâches de régulation et de soutien à la création artistique. Les structures permanentes, les labels qui remplissent des missions d'intérêt général doivent disposer des moyens nécessaires à leur rayonnement, ce qui implique de ne pas réduire leurs ressources et de ne pas favoriser seulement les structures aux financements plus modestes. C'est autour de ces missions que, selon le CESE, doit être refondé un véritable service public de la culture présent sur l'ensemble des territoires. Le CESE s'inquiète de la baisse des dotations budgétaires aux collectivités territoriales qui ont déjà des effets sur la baisse des budgets culturels dans plusieurs régions.

Le CESE préconise que soient confortés au sein des administrations centrales et déconcentrées du ministère de la culture, les postes et le rôle des intervenants agissant pour la démocratie culturelle.

Le renouveau de l'audiovisuel public

L'audiovisuel public, et particulièrement France Télévisions (FTV), est confronté à des difficultés de financement, liées notamment à la perte de recettes publicitaires non compensées, et doit faire face à la multiplication des chaînes de la TNT. L'actuel COM de FTV, signé fin 2013, programme des ressources en baisse (- 10 % soit 300 millions de recettes en moins d'ici 2015). Dans ces conditions, France Télévisions a lancé un plan d'économie dont un plan social avec plus de 300 départs volontaires prévus.

Pour le CESE, il est urgent de trouver de nouveaux modes de financement de l'audiovisuel public à travers une réflexion sur le partage des recettes liées à la production de fictions, entre producteurs indépendants et chaînes de télévision publiques.

Le CESE est favorable à ce que les diffuseurs, dont les diffuseurs publics, aient la possibilité de prendre des parts de co-production dans les œuvres dont ils assurent l'essentiel du financement. Le niveau de 70% minimum de financement pour les fictions et de 30% pour les films d'animation apparaît approprié.

Pour le CESE, il est également souhaitable de permettre à France Télévision d'augmenter sa part de production interne de fictions (production dite dépendante), limitée aujourd'hui à 5%.

En ce qui concerne le partage des recettes liées à la création, le CESE recommande de veiller à ce que la réglementation soit source de renouveau de la production de fictions et de prise de risque en matière de création. Le service public audiovisuel doit être le fer de lance en matière de découverte de nouveaux talents et de productions originales. Le service public a un rôle moteur à jouer au plan de la promotion de la diversité culturelle à l'ère du numérique. Il est déjà très présent sur le numérique et a développé plusieurs services (télévision de rattrapage, vidéo à la demande...). Il doit pouvoir disposer des ressources nécessaires pour investir dans la création de nouveaux formats: web docus, web fictions ou œuvres transmédia.

En ce qui concerne le numérique, le CESE recommande que soit mis en place le principe de l'exploitation continue des œuvres audiovisuelles par les plateformes ce qui permettra une meilleure rémunération des auteurs et artistes, en fonction de la demande du public. Il s'agit d'assurer une exploitation permanente des œuvres en ligne et de faire que les cessionnaires des droits respectent leurs obligations de diffusion.

Le CESE souhaite que l'on impose à tous les distributeurs (FAI, constructeurs de terminaux connectables...) l'obligation de distribuer les services non linéaires édités par le service public et de garantir leur mise en valeur dans les outils de référencement disponibles sur les différentes plateformes d'accès.

L'Institut national de l'audiovisuel (INA) s'est très largement modernisé dans les dix dernières années avec l'ouverture des fonds audiovisuels ou encore les fresques thématiques disponibles sur internet. Le CESE souhaite que l'INA puisse mener une réflexion pointue sur l'archivistique : qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ? Une réflexion sur la traçabilité et l'intégrité des archives audiovisuelles est indispensable. De même, la mise à disposition

des archives sur les réseaux doit être pensée pour être attractive et pédagogique pour les publics.

B - Financer la création et partager la valeur

Comme nous l'avons montré dans l'état des lieux, la révolution numérique est bien créatrice de valeur mais les créateurs de contenu parlent de « captation » de la valeur de l'amont (la production et la création de contenus) par l'aval (les GAFAs et les fabricants de matériels). Les tensions pour le partage de la valeur sont vives entre ceux qui créent ou produisent les œuvres (auteurs, artistes, producteurs) et ceux qui les diffusent ou les distribuent (éditeurs de services en ligne).

Il faut donc, par des modifications législatives et réglementaires, améliorer la contribution des acteurs du numérique au financement de la création, en particulier en élargissant le cercle des financeurs et faire évoluer le partage de la valeur afin de garantir la rémunération des créateurs au titre de l'exploitation numérique de leurs œuvres.

Elargir les financeurs de la création

Il s'agit de faire contribuer à la création tous ceux qui en profitent, directement ou indirectement, parce qu'ils la mettent à disposition des publics : c'est l'application du principe fondateur du CNC créé en 1946 et rappelé par le rapport Lescure dont les préconisations suivantes s'inspirent largement.

👉 Les services de télévision de rattrapage

Le CESE se félicite de la disposition de la loi de finances pour 2014 qui prévoit, depuis le 1^{er} janvier 2014, l'élargissement de la taxe sur les services de télévision des éditeurs (TST-E) aux revenus des recettes publicitaires des services de télévision de rattrapage.

👉 Rétablir l'équité fiscale en matière de taxe Vàd : élargir les contributeurs

Il est anormal que les sites de vidéo à la demande, payants ou financés par la publicité, ne soient pas soumis à la taxe sur la Vàd lorsqu'ils sont localisés à l'étranger (comme iTunes, Amazon...) alors qu'ils sont les grands bénéficiaires de cette nouvelle économie. Il existe en effet une inéquité fiscale entre des entreprises établies en France, qui sont assujetties à la taxe, et les entreprises étrangères qui y échappent alors qu'elles exercent la même activité à destination des mêmes consommateurs. Cela appelle une harmonisation fiscale à l'échelle européenne.

La loi de finances rectificative pour 2013 prévoit d'intégrer dans l'assiette fiscale les services de vidéos à la demande d'iTunes et Google Play et d'anticiper l'arrivée de Netflix sur le marché français. La loi estime ainsi que « *cette mesure permet de faire participer les entreprises étrangères, au même titre que les entreprises établies en France, au financement du secteur cinématographique et audiovisuel* ».

Ces dispositions ne pourront entrer en vigueur par un décret qu'après avis de la Commission européenne. Le CESE demande que le gouvernement affiche sa détermination politique pour faire avancer ce dossier.

Dans la même logique d'assurer une équité fiscale entre services payants et services gratuits financés par la publicité, le CESE considère que les services de Vàd gratuits financés par la publicité doivent payer la taxe sur la Vàd. Cela nécessite une modification de l'article 1609 sexdecies B du Code général des Impôts.

Enfin, les plateformes vidéo telles que YouTube ou Dailymotion, protégées par leur statut d'hébergeur, ne sont pas soumises à la taxe Vàd alors qu'elles captent une part des revenus générés par la diffusion des œuvres grâce à leur modèle gratuit financé par la publicité. En vertu du principe selon lequel tout acteur économique qui tire un bénéfice de la diffusion des œuvres doit contribuer à leur financement, le CESE considère que ces plateformes peuvent être qualifiées de distributeurs de SMAD (Services de média audiovisuels à la demande) et, à ce titre, devraient être soumises à la taxe Vàd.

Créer une taxe sur les appareils connectés

Il existe un lien évident entre les contenus culturels numériques et les équipements connectés : le succès des terminaux connectés tient en partie à la capacité à accéder à des contenus culturels très diversifiés. Un transfert de valeur s'opère des contenus vers les fabricants et distributeurs de matériels qui profitent indirectement de la création sans y contribuer.

Le CESE est favorable à ce qu'une taxe sur les appareils connectés (télévisions, smartphones, tablettes, ordinateurs, montres et bracelets, Google Glass), assise sur une assiette large et d'un taux modéré soit créée. Le produit de cette taxe pourrait notamment être affecté au soutien des industries culturelles numériques via un compte d'affectation spéciale. Celui-ci pourrait financer de nouveaux formats, soutenir des services culturels numériques qui s'engagent sur des objectifs de diversité culturelle en particulier la filière musicale (Cf. E.3). Cette taxation viserait de fait, pour l'essentiel, les entreprises extra-européennes.

Au-delà du cadre réglementaire, il est indispensable de concevoir un nouveau mode de régulation fondé sur une logique « donnant-donnant » : les acteurs vertueux qui prennent, au-delà de leurs obligations légales, des engagements en faveur du financement de la création, de l'exposition des œuvres de la diversité et qui proposent des tarifs sociaux dans un objectif de démocratisation culturelle pourraient bénéficier d'avantages particuliers en contrepartie. Celles-ci pourraient concerner un accès facilité aux aides du CNC, un meilleur accès aux offres des distributeurs de services, un aménagement de la chronologie des médias (cf. D). Ces acteurs vertueux feraient l'objet d'une procédure de conventionnement par le CSA.

Elargir l'assiette de la TST-D sans accroître la pression fiscale

Le CESE souhaite que l'on substitue à la taxe sur les services de télévision des distributeurs (TST-D), une taxe sur le chiffre d'affaires des opérateurs de télécommunications dont le taux serait calculé de manière à ne pas alourdir la pression fiscale ; le produit de cette taxe serait affecté à un compte de soutien à la transition numérique des industries culturelles qui servirait à soutenir tous les secteurs de la création notamment la filière musicale (cité plus haut).

Quelle fiscalisation des GAFA ?

Comment associer fiscalement les grands acteurs de l'économie numérique tels que les moteurs de recherche, référenceurs-hébergeurs et autres réseaux sociaux ?

Google, comme d'autres géants du secteur de technologies numériques (Apple, Facebook...), pratique l'optimisation fiscale en toute légalité.

La mission Colin-Collin propose d'imposer les bénéfices réalisés sur le territoire par les GAFA. Cette mesure doit faire l'objet d'une détermination politique forte de notre pays relayée au niveau européen. Elle est de plus conditionnée par une négociation internationale, une évolution du droit fiscal et la possibilité d'identifier un établissement stable sur un territoire. Il s'agit donc d'un chantier de long terme.

A cet égard, on ne peut qu'encourager les pouvoirs publics à poursuivre les engagements pris au sein de l'Union européenne et de l'OCDE afin d'adapter les règles internationales de l'imposition aux monde du numérique.

- Créer une taxe innovante sur le modèle « prédateur-payeur »

Entre temps, le CESE préconise une fiscalité innovante, une taxe sur le modèle « pollueur-payeur » qui sous-tend la fiscalité environnementale. Les entreprises qui exercent une forme exclusive de captation des données personnelles, en mettant des obstacles à la portabilité et à la réutilisation de ces données par les utilisateurs eux-mêmes, seraient taxées. L'objectif est donc incitatif, selon le modèle « prédateur-payeur ».

Cette proposition déborde largement le champ culturel mais elle est aussi intéressante pour les artistes et producteurs d'œuvres culturelles en matière d'accès aux données concernant la diffusion de leurs œuvres. L'accès à ces données pourrait les aider à mieux connaître leurs publics.

Cette proposition reste conditionnée par l'acceptation d'une majorité de pays européens pour déclencher le dispositif de la taxe. Le conseil national du numérique, dans un rapport de septembre 2013, préconise une mise en place coordonnée et multilatérale de cette taxe.

Garantir la rémunération des auteurs et des artistes et pérenniser les droits de propriété littéraire et artistique

Le CESE estime que les acteurs de la musique en ligne doivent être incités à la négociation entre les acteurs du champ afin d'aller vers plus de transparence dans les pratiques contractuelles, assurer une juste rémunération des artistes-interprètes, favoriser la gestion collective, soutenir la diversité de l'offre.

Des mesures de portée législative visant à mieux réguler les pratiques contractuelles de la musique en ligne devraient être insérées dans l'avant-projet de loi sur la création. Parmi les mesures proposées, le CESE retient celles de la mission Phéline qui visent à :

« Transcrire au plan législatif les principes visant à encadrer les négociations entre fournisseurs de catalogues et services en ligne, en ce qui concerne notamment la durée des autorisations, la pratique des avances et garanties diverses, les obligations de compte-rendu ;

Assurer aux droits des artistes-interprètes des protections comparables à celles reconnues aux auteurs ou en matière audiovisuelle, notamment en ce qui concerne l'obligation d'exploitation effective et la distinction des exploitations ;

Fixer des principes relatifs à la définition de l'assiette des rémunérations des artistes interprètes pour les exploitations numériques, aux recours aux abattements et aux obligations de compte-rendu ;

Encadrer le recours aux clauses de prélèvement sur des ressources des artistes interprètes extérieures à l'exploitation phonographique et les assortir de contreparties réelles ;

Étendre aux webradios non interactives⁵³ le régime de la rémunération équitable ».

Une négociation collective encadrée par la loi

Le CESE insiste sur la nécessité de négocier, dans le cadre de la convention de l'édition phonographique, les conditions de rémunération des artistes-interprètes pour tenir compte des évolutions du marché de la musique en ligne et en particulier, le streaming par abonnement.

Face au constat d'échec des missions et médiations antérieures, la loi en gestation sur la création devrait fixer l'objet de la négociation et le délai imparti à sa conclusion. En cas d'échec de la négociation, la loi devrait prévoir des dispositions garantissant une juste rémunération des artistes-interprètes et la gestion collective obligatoire, non pas sur l'ensemble des droits voisins, mais sur la gestion des rémunérations à garantir aux artistes dans le numérique.

Concernant les auteurs, la rémunération liée aux diffusions de leurs œuvres en ligne ne peut plus dépendre uniquement des seules recettes d'exploitation liées directement à la commercialisation des œuvres.

L'économie numérique surfe sur des flux financiers et des modèles économiques reposant sur d'autres paramètres que l'achat d'un exemplaire d'une œuvre ou sur un droit d'accès à une œuvre donnée.

Si l'on veut assurer l'avenir du renouvellement de la création, l'ensemble des flux économiques générés par des contenus protégés (même des liens vers des contenus protégés) doit participer à la rémunération des créateurs.

La valorisation des activités de certaines entreprises de la toile ne peut se concevoir que par l'offre d'accès, la recherche ou la circulation de nombreuses œuvres protégées : images, musique, écrit, etc. Cette « aspiration » ou ce « transfert » de valeur économique justifie le retour financier qui serait décidé.

Le CESE est favorable à ce que les pouvoirs publics prennent l'initiative de favoriser, sous leur égide, la conclusion d'accords professionnels entre auteurs et cessionnaires des droits d'auteur (éventuellement étendus à l'ensemble d'un secteur) pour clarifier et assainir les rapports professionnels à l'ère du numérique sur différents sujets :

- la durée de cession des droits ;
- la transparence et le caractère équitable des rémunérations versées aux auteurs ainsi que la justification des comptes ;
- le respect des droits des auteurs à une exploitation effective de leurs œuvres.

Le CESE considère enfin que la gestion collective des droits des auteurs est un système particulièrement adapté à l'ère du numérique qui répond aux besoins des auteurs. Ce

⁵³ Ces radios ne permettent pas aux internautes d'interagir sur les contenus et de changer de musique en cours de lecture.

système doit être favorisé sans remettre en cause les fondements de la gestion individuelle dans certains secteurs comme par exemple dans l'audiovisuel.

Afin de faciliter la négociation collective et la conclusion d'accords sur la rémunération des artistes et des auteurs, le CESE recommande que les nouvelles formes de soutien à la diffusion numérique, comme par exemple l'aide automatique à la V&D, soient conditionnées à la conclusion d'accords sur ces rémunérations.

👉 **Consolider la rémunération pour copie privée**

Les revenus issus de la rémunération pour copie privée (RCP) constitue une source importante de revenus pour les auteurs et les artistes et contribue à la création. En effet, 25 % des sommes perçues sont mutualisées pour l'aide à la création et à la diffusion du spectacle vivant (action artistique et culturelle). Les instances européennes pourraient, dans le cadre de la révision de la directive sur les droits d'auteur et les droits voisins, chercher à harmoniser par le bas les modalités de cette RCP dans la mesure où son niveau est considéré comme plus élevé en France que dans les autres pays de l'Union européenne.

Par ailleurs, le développement des services de stockage « dans le nuage », ou *cloud computing*, pose la question controversée de leur assujettissement à la RCP.

Le CESE souhaite que soit consolidée la rémunération pour copie privée. Il estime qu'il est nécessaire de clarifier dans le code de la propriété intellectuelle, la prise en compte dans le calcul de la RCP, des copies effectuées sur des supports à partir de services « dans le nuage ». A cet effet, il est indispensable de lancer une étude d'usage permettant d'évaluer avec précision la réalité de ces pratiques.

Il souhaite enfin que l'action artistique et culturelle (les 25 % des revenus de la RCP) intègre l'aide à la création et à la diffusion numérique en soutenant des plateformes innovantes.

Les relations diffuseurs-producteurs dans l'audiovisuel

La mission Vallet a effectué un état des lieux des relations entre les diffuseurs et les producteurs audiovisuels et formule des propositions qui visent notamment à une meilleure circulation des œuvres.

Le CESE souhaite donner aux diffuseurs la possibilité de prendre des parts de co-production dans les œuvres dont ils assurent l'essentiel du financement. D'ores et déjà, la loi du 15 novembre 2013, s'agissant de la production indépendante, donne aux diffuseurs la possibilité de prendre des parts de co-production dans les œuvres dont ils assurent au minimum 70 % du financement.

Le CESE considère que l'œuvre patrimoniale d'expression originale française (EOF) doit rester au cœur des obligations d'investissement et qu'il est nécessaire de préserver un seuil de production indépendante élevé au sein de l'obligation de production des chaînes.

Quant à la circulation des œuvres, le CESE est favorable aux propositions permettant d'en améliorer l'effectivité par une gestion des mandats de commercialisation opérée de manière transparente, équitable et non discriminatoire dans l'intérêt de l'ensemble des parties.

Mieux faire contribuer les diffuseurs au financement de la création

Le CESE préconise d'abaisser le seuil actuel de 10 millions de chiffre d'affaires qui déclenche les obligations du décret sur les services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) en matière d'achat d'œuvres d'expression originale française et européennes, et d'accroître le pourcentage d'obligations, ce qui passe par une révision du décret SMAD du 14 novembre 2010.

Le CESE préconise d'abaisser le seuil de 11 millions de chiffre d'affaires pour les chaînes de la TNT qui déclenche le paiement de la taxe sur les services de télévision des éditeurs (TST-E).

C - Structurer l'emploi et négociation collective

L'état des lieux a mis en évidence la place des métiers de la culture et leur contribution à notre société. Les métiers artistiques constituent une richesse pour notre économie et nos territoires mais ils sont souvent précaires. Pourtant des efforts de structuration du secteur ont été réalisés depuis plusieurs années : professionnalisation, droits sociaux adaptés, couverture conventionnelle. Malgré ces avancées, des progrès substantiels doivent encore être accomplis pour stabiliser les parcours professionnels, parachever la couverture conventionnelle, en tenant compte notamment des nouveaux usages liés au numérique et lutter contre les fraudes et pratiques abusives. Nos préconisations s'inscrivent dans le cadre du rapport d'information Kert-Gille sur les métiers artistiques voté à l'unanimité à l'Assemblée Nationale. Nous avons fait le choix de ne pas formuler de préconisations concernant le régime d'assurance chômage des salariés intermittents du spectacle qui a fait l'objet d'une négociation, achevée le 21 mars 2014, dans le cadre du réexamen de la convention Unedic. Il a été acté le maintien d'un régime spécifique fondé sur la solidarité interprofessionnelle. Cette question a fait l'objet de débats contradictoires au sein du CESE. Certaines préconisations présentées ici ont vocation à être intégrées dans l'avant-projet de loi d'orientation sur la création artistique et/ ou dans les décrets à venir.

Promouvoir l'emploi permanent

La discontinuité de l'emploi dans le spectacle est partiellement liée à une économie de projet : les projets artistiques sont conçus et réalisés sur une période donnée. Dans le spectacle vivant, l'organisation par projet est davantage le fruit de choix artistiques et politiques. Ce n'est pas le choix qui a été fait en Allemagne où les théâtres publics fonctionnent surtout avec des troupes permanentes. Dans notre pays, nous avons connu des périodes où les troupes permanentes avaient toute leur place dans le processus de création et de diffusion. Mais l'emploi permanent régresse depuis les années 1980 surtout dans le spectacle vivant subventionné et l'emploi à durée déterminée est devenu majoritaire.

Développer l'emploi permanent ne signifie en aucune manière un retour généralisé à l'emploi permanent. L'intermittence de l'emploi, adaptée à la production de films ou de spectacles vivants, doit se poursuivre. Pourtant, elle ne constitue pas un horizon indépassable pour l'emploi artistique.

Ainsi, dans le champ du spectacle vivant, le CESE considère que les centres dramatiques nationaux (CDN), financés par des subventions de l'Etat et des collectivités territoriales, doivent respecter l'accord signé le 26 mai 2003 et annexé à la convention collective des entreprises artistiques et culturelles.

Plus largement, les financements publics devraient être liés au respect d'obligations en termes de volume d'emploi. L'accord du 24 juin 2008 dans le champ du spectacle vivant public et privé, signé par les partenaires sociaux, prévoit la transformation des contrats à durée déterminée d'usage (CDDU) en CDI à partir d'une certaine durée d'emploi : ainsi lorsqu'un même salarié en CDDU sur le même emploi a effectué un volume d'emploi moyen annuel de 75 % de la durée annuelle de travail constaté sur deux années consécutives, l'employeur doit proposer un CDI. Le CESE considère que cet accord doit faire l'objet d'une évaluation sous l'égide du ministère de la Culture et de la Communication pour mesurer le nombre de CDDU transformés et évaluer le nombre de CDDU pouvant faire l'objet d'une requalification.

De plus, le CESE est favorable à ce que le champ de cet accord soit étendu aux établissements nationaux. Il devrait inspirer les partenaires sociaux pour faire évoluer les pratiques dans le champ de l'audiovisuel privé et public. Dans ce champ, la récurrence des programmes des diffuseurs ne peut légitimer un recours massif à l'emploi intermittent. Depuis le revirement de jurisprudence de 2008, la Cour de Cassation exige que le recours à des CDDU successifs soit justifié par des raisons objectives, c'est-à-dire à partir d'éléments concrets précisant le caractère par nature temporaire de l'emploi. Il ne suffit donc plus que l'emploi occupé relève de ceux pour lesquels il est d'usage constant de ne pas recourir à des CDI. Si des progrès ont été enregistrés ces dernières années en matière de lutte contre la « permittance », en particulier via les requalifications des CDDU en CDI, il est indispensable de poursuivre les efforts engagés contre la « permittance » en prévoyant un dispositif de requalification des techniciens lorsque le temps de travail avec le même employeur dépasse annuellement, et de manière récurrente, un seuil qui pourrait être négocié par les partenaires sociaux.

Des emplois aidés aux aides à l'emploi

Le secteur du spectacle a recours aux emplois aidés comme les contrats initiative-emploi ou les contrats d'accompagnement dans l'emploi. Ces contrats visent avant tout les personnes peu qualifiées et leur durée inférieure à 6 mois ne permet pas de développer un emploi qualifié et durable favorable à la structuration du secteur. Le CESE préconise que des formes innovantes d'aides à l'emploi soient recherchées par les pouvoirs publics et les collectivités territoriales afin de contribuer à la professionnalisation du secteur culturel.

Le secteur du spectacle vivant devrait pouvoir bénéficier de dispositifs d'aides à l'emploi direct qui ne sont pas des subventions mais des aides à l'emploi financées par les budgets d'intervention économique des collectivités territoriales. Les entreprises privées pourraient y contribuer sous forme de mécénat ou de fonds de dotation. Ces aides à l'emploi direct se justifient au regard des retombées économiques générées par les activités de création et de diffusion artistiques dans les territoires. En (re)créant et (re)structurant des bassins d'emploi, ces aides participent à une création de proximité, accessible à tous et contribuent à la démocratie culturelle dans les villes, les banlieues et les zones rurales. Les dispositifs d'État d'aides à l'emploi comme les fonds affectés aux départements, les budgets d'interventions

économiques des régions pourraient être mobilisés pour ces dispositifs d'aide à l'emploi direct. Le mécénat d'entreprises pourrait y participer.

Poursuivre la structuration sociale du secteur

👉 Parachever la couverture conventionnelle

Malgré les efforts accomplis depuis 2005, la couverture conventionnelle reste incomplète surtout dans le champ audiovisuel. Suite à l'annonce par la Ministre de la Culture et de la Communication, lors du Conseil National des Professions du Spectacle du 19 décembre 2013, de sa volonté d'aller vers une convention collective des diffuseurs audiovisuels privés et publics, le CESE préconise la mise en place d'une Commission Mixte Paritaire (CMP) dans les meilleurs délais.

Les réalisateurs de la production audiovisuelle privée doivent pouvoir bénéficier d'un minimum conventionnel étendu : à cet effet, l'annexe de la convention du 13 décembre 2006 doit faire l'objet d'une négociation entre partenaires sociaux. La convention collective des entreprises artistiques et culturelles doit être élargie aux entreprises de spectacle de droit public à l'exception des théâtres nationaux.

Le secteur des arts visuels doit aller vers une convention collective afin de favoriser la structuration professionnelle de ce secteur.

En ce qui concerne les jeux vidéo, le CESE considère qu'une convention collective doit être négociée afin de pouvoir garantir aux artistes-interprètes des conditions de salaires et de travail satisfaisantes. Dans un premier temps, le groupe de travail, mis en place sous l'égide du ministère, doit pouvoir élargir ses préoccupations aux questions sociales et associer les organisations représentatives des artistes concernés. La médiation sur le droit d'auteur dans le jeu vidéo ayant échoué, il est nécessaire de poursuivre la réflexion afin que le droit d'auteur soit respecté dans ce champ.

Les transformations liées au mode de diffusion numérique entraînent le développement de la diffusion, dans les salles de cinéma, de spectacles vivants enregistrés. Le CESE est donc favorable à la mise en place d'une CMP pour négocier un accord collectif dans un cadre transversal aux branches du spectacle vivant, de l'édition phonographique et de l'audiovisuel concernant l'enregistrement et la diffusion de spectacles vivants. Par ailleurs, une autre CMP interbranche, spectacle vivant subventionné et privé, doit pouvoir se réunir à propos de l'enregistrement et de l'utilisation d'œuvres originales sonores et audiovisuelles créées et utilisées dans les spectacles vivants.

👉 Poursuivre le chantier social

La couverture sociale des artistes auteurs n'est qu'imparfaitement assurée, notamment en matière de vieillesse et en matière de prestations sociales. Le régime de sécurité sociale des artistes auteurs doit être complété et simplifié et il doit être mis fin aux injustices liées à la distinction entre assujettissement et affiliation qui doit être supprimée. Le CESE est favorable à la création d'une caisse nationale de sécurité sociale des artistes auteurs en remplacement des deux associations agréées qui gèrent leur régime de sécurité sociale. Plus largement, les artistes auteurs qui perçoivent souvent des rémunérations issues des droits d'auteur mais aussi des salaires, devraient pouvoir cumuler les droits à la formation, à la retraite, à la sécurité sociale en prenant en compte les droits acquis dans les deux régimes.

Afin de favoriser l'insertion et l'acquisition des qualifications professionnelles, le développement de l'alternance pour les métiers techniques du champ est souhaitable. Face aux formations privées onéreuses et aux formations publiques souvent difficiles d'accès, le CESE préconise le développement des formations par l'alternance dont l'apprentissage. Ces formations doivent faire plus de place à la diversité culturelle sociale et de genre. Le développement des GEIQ (Groupements d'Employeurs pour l'Insertion et les Qualifications) doit être encouragé pour faciliter le recours à l'alternance.

Lutter contre les pratiques illégales ou abusives

👉 Agir pour limiter les contrats de cession et contre le portage salarial

Les pratiques de contournement du salariat doivent être combattues. A cet effet, le CESE souhaite que les modalités d'encadrement des contrats de cession soient intégrées dans l'avant-projet de loi d'orientation sur la création. Le contrat de cession ne devrait être possible pour une structure que si elle a une certaine longévité. La loi doit rappeler que le montant de la cession doit couvrir les salaires conventionnels mais aussi l'ensemble des obligations (cotisations, prévoyance...).

Le CESE considère que le portage salarial peut être évité si le compagnonnage d'artistes parvient à se structurer. Le compagnonnage d'artistes permet en effet à des compagnies conventionnées d'accompagner des artistes, en début de carrière professionnelle, dans la conception et la réalisation de spectacles. Enfin, les lieux labélisés comme les scènes de musiques actuelles doivent être davantage accompagnés en précisant mieux les obligations sociales qui s'imposent aux lieux accueillant des spectacles.

👉 Veiller à l'application des conventions collectives

La licence d'entrepreneur de spectacles est un facteur décisif dans l'application des conventions collectives et la lutte contre le portage salarial. Elle permet d'organiser le spectacle vivant et sa régulation, la professionnalisation des entreprises de spectacle. Le CESE se prononce pour le maintien et la pérennité des licences d'entrepreneur de spectacles.

Le CESE préconise d'intensifier l'information et les contrôles sur le respect des conventions collectives en particulier auprès des employeurs occasionnels relevant du Guichet unique de spectacle occasionnel (GUSO) pour que ceux-ci appliquent effectivement les salaires minimaux et les dispositions prévues par les conventions collectives.

👉 Lutter contre le travail illégal et dissimulé

Le CESE préconise que la lutte contre le travail illégal soit intensifiée dans le secteur du spectacle par le développement d'actions de prévention et d'information.

Agir pour promouvoir l'égalité femmes-hommes

L'égalité femmes-hommes doit s'accompagner d'un travail incessant sur les mentalités qui dépasse largement le champ de cet avis.

Le CESE considère que c'est par l'éducation dès le plus jeune âge qu'il est possible de faire reculer les stéréotypes, à l'école notamment à travers l'éducation à l'image, mais aussi au sein des institutions culturelles.

Dans le champ culturel, la sous-représentation des femmes, aux postes de responsabilités comme dans les programmations, appelle des réponses fortes qui doivent impliquer les responsables politiques comme les professionnels de la création, de la production et de la diffusion.

Le CESE considère que la politique de nomination dans les établissements culturels doit donner une priorité à la promotion des femmes. Le CESE est favorable à la création, récemment annoncée par la Ministre de la Culture et de la Communication, d'un observatoire de l'égalité dans la culture et la communication. Celui-ci doit, certes, veiller à ce que les informations sur les nominations, les rémunérations et les programmations, sur l'accès aux moyens de productions dans tous les champs de la culture soient recensées, connues et partagées. Mais le CESE estime qu'il doit surtout être un instrument permettant de définir une politique favorisant l'égalité femmes-hommes.

D - Développer l'accès aux œuvres, à la création et aux pratiques culturelles

Relancer les dispositifs d'éducation à l'image, au cinéma et à internet

👉 Les dispositifs d'éducation à l'image, au cinéma et à l'audiovisuel

Les dispositifs école et cinéma, collège au cinéma et lycéens et apprentis au cinéma, permettent aux élèves de découvrir, avec leurs enseignants, des œuvres cinématographiques, lors des projections organisées dans les salles de cinéma à leur intention (trois séances minimum dans l'année). L'engagement des enseignants est essentiel à la réussite des dispositifs. Selon un diagnostic du CNC, il demeure insuffisant au collège. Le CNC relève une baisse de la participation des enseignants aux formations qu'il propose (43,7 % des enseignants inscrits dans les dispositifs sont formés). Les artistes et les techniciens de cinéma sont peu impliqués dans ces dispositifs. Le CESE préconise de relancer la formation des enseignants par un module d'éducation au cinéma et à l'image dans les écoles supérieures du professorat et de l'éducation et dans la formation tout au long de la vie.

Le CESE considère que ces dispositifs doivent être encore mieux soutenus par les collectivités territoriales et le CNC car ils contribuent à éveiller la curiosité par la diversité de la création, à tisser un lien entre les jeunes générations et la salle de cinéma et à faire en sorte qu'il y ait une connaissance du cinéma comme expression artistique pendant le temps scolaire.

Le CESE estime que l'éducation à l'image doit aussi être développée au-delà du temps scolaire. Elle participe directement à la démocratisation de la culture en permettant aux jeunes d'accéder au cinéma. A ce titre, le soutien public au réseau européen *Passeurs d'images* mérite d'être pérennisé (ce réseau s'adresse aux jeunes qui, pour des raisons géographiques, sociales, culturelles n'ont pas accès au cinéma).

Au-delà d'une éducation à l'image, l'enjeu est de former à la compréhension des contenus des médias et des industries culturelles.

👉 L'éducation à internet

Le maintien de la riposte graduée sur internet est cohérent avec la nécessité de pérenniser la chronologie des médias, le respect de la rémunération des artistes et des auteurs et un juste partage de la valeur, l'impérieuse nécessité de ne pas compromettre les préachats des œuvres, toutes choses qui sont au cœur de notre modèle de financement et de régulation. Pour autant, le CESE souscrit aux modifications législatives de la fin 2013 qui ont allégé le dispositif de riposte graduée sur internet. Il est en effet important de différencier dans les pratiques illégales, celles qui relèvent de l'usage courant de celles qui renvoient à l'organisation de fraudes massives et lucratives pour lesquelles le CESE préconise un renforcement de la lutte contre la contrefaçon lucrative.

En ce qui concerne les échanges non marchands illicites, le CESE considère que l'éducation de tous et de toutes, jeunes et moins jeunes, à la compréhension de nos systèmes de régulation, des droits d'auteur et des droits voisins, est de nature à faire progresser les comportements vers des pratiques plus vertueuses. En conséquence, le CESE recommande que les programmes scolaires puissent intégrer cette dimension, par exemple dans des cursus d'éducation aux médias, afin que la pédagogie et la sensibilisation contribuent à une meilleure connaissance des mécanismes et des enjeux. De même, la dimension pédagogique de la riposte graduée doit être améliorée.

Plus largement, le CESE rappelle qu'il a abordé la question du numérique dans le cadre de la formation de la personne et du citoyen dans l'avis *Avant-projet de loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République* présenté par Xavier Nau en 2013. Le présent avis s'inscrit dans ces recommandations.

Faciliter le partage et la création sur internet

Le développement du numérique est un défi pour les pouvoirs publics. Le numérique est un champ d'intervention pour les politiques culturelles à condition que les pouvoirs publics relèvent deux défis : développer un service public en investissant dans la numérisation des fonds patrimoniaux (base de données de films, d'archives audiovisuelles...) ; faire en sorte que les biens culturels ainsi numérisés soient accessibles à tous.

👉 Quelle régulation publique pour internet ?

Il s'agit tout d'abord d'améliorer la disponibilité en ligne des œuvres culturelles, de les rendre abordables et faciles d'accès dans leur diversité. Dans cette optique, il est important pour le CESE de poursuivre la numérisation des œuvres en liaison avec le CNC et l'INA.

La puissance publique doit permettre l'émergence de services culturels numériques indépendants face aux plateformes des grands opérateurs.

En matière musicale, l'offre légale en ligne ne reflète pas correctement la diversité des expressions musicales. On assiste à un phénomène de concentration autour de quelques acteurs majeurs, de quelques artistes ou genres musicaux. Il est illusoire de prétendre y remédier par un dispositif de quotas ou d'incitations.

Le CESE est favorable à la création de plusieurs plateformes publiques, équivalent numérique des médiathèques, bibliothèques et scènes nationales, qui répondront à l'appétit de découverte des internautes et favoriseront l'exposition de la diversité culturelle, de toutes les esthétiques, des artistes autoproduits ou des genres les plus fragiles. C'était

d'ailleurs prévu dans la loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information (loi DADVSI) mais rien n'a été fait.

Ces sites engageant la responsabilité de l'État et des collectivités territoriales devraient répondre aux objectifs suivants :

- Des sites polyvalents permettant l'exposition de la diversité de la création artistique et regroupant l'ensemble des catégories généralement consultées ;
- Des tarifs accessibles au plus grand nombre (systèmes de forfaits, offres découvertes...);
- Des sites se devant d'être fonctionnels : des contenus régulièrement réactualisés, une qualité optimale de son et d'image, une rapidité et facilité de navigation, une arborescence intuitive, une attitude exemplaire en matière de respect des droits d'auteur et des droits voisins.

Pour permettre cette émergence en dehors des règles fiscales évoquées ci-dessous, il convient d'unifier les conditions commerciales pour la vente d'un produit identique. Par exemple, Deezer n'est pas soumis aux mêmes règles juridiques que YouTube lorsqu'ils vendent chacun de la musique.

Le CESE recommande que l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC) aide au développement des services culturels numériques.

Enfin, l'Etat a un rôle à jouer en matière de soutien aux nouvelles formes créatives et aux nouveaux modes de financement comme le *crowdfunding*. Il est encore peu développé et s'il présente des risques, il peut cependant constituer un financement complémentaire apporté aux projets artistiques.

Le CESE recommande la mise en place d'un label public qui garantirait son cadre juridique en définissant les conditions générales d'appel aux contributions du public : garanties d'utilisation des fonds récoltés, contreparties proposées par l'initiateur de l'opération, liens entretenus avec les établissements de crédits.

Conforter le cadre juridique des licences libres

Les licences libres permettent d'organiser le droit d'auteur dans le cadre de la diffusion numérique des œuvres. En plaçant son œuvre sous licence libre, un créateur autorise par avance son utilisation sous certaines conditions. Choisir de diffuser un œuvre sous licence libre est irréversible.

Il existe de nombreux types de licences libres permettant la diffusion, l'utilisation et l'exploitation des œuvres en protégeant le droit d'auteur. Ainsi, les *Creative Commons (CC)* offrent aux auteurs six types de licences libres différentes en combinant les caractéristiques du droit d'auteur : respect de la paternité de l'œuvre ; conditions pour modifier l'œuvre ; interdiction d'un usage commercial de l'œuvre ; partage de l'œuvre nouvellement créée dans les mêmes conditions que l'œuvre préexistante. Une œuvre protégée sous licence libre n'est pas forcément d'accès gratuit. Les sociétés de gestion collective des droits d'auteur peuvent autoriser leurs membres à diffuser leurs œuvres sous licence libre. A titre d'exemple, les *Creative Commons* font partie des règles statutaires de la SACEM.

Le CESE encourage les sociétés de perception et de répartition des droits à prévoir, dans leurs statuts, la possibilité de placer des œuvres sous licences libres.

Le CESE souhaite que le Code la propriété intellectuelle soit amendé pour sécuriser le cadre juridique des licences libres et promouvoir l'utilisation de licences libres dans les projets bénéficiant de subventions publiques.

Pérenniser et adapter la chronologie des médias

La chronologie des médias est un des piliers de l'exception culturelle. Elle contribue au dynamisme du cinéma français, protège les salles de cinéma et garantit le préfinancement des films par les diffuseurs. Il est donc indispensable de pérenniser la chronologie des médias, de poursuivre une régulation des modes de diffusion. Cependant, une adaptation de cette chronologie est souhaitable pour favoriser la circulation des œuvres et décourager les pratiques illégales. Les acteurs français doivent prendre toute leur place dans le développement en cours de la V&D et de la V&DA autour d'une offre légale plus dynamique dans l'espoir que les opérateurs français s'organisent pour répondre à la demande.

Le CESE considère que toute adaptation de la chronologie des médias doit être strictement conditionnée par la contribution des plateformes de vidéo à la demande au financement des œuvres (fonds de soutien, obligations d'investissement et de diffusion...). Tout opérateur, quelle que soit l'implantation de son siège social, doit respecter les lois fiscales françaises si son chiffre d'affaires est généré sur le territoire français. Cela vaut pour l'arrivée imminente de Netflix comme pour tout autre opérateur de V&D.

Réduire la fenêtre de la V&DA à 18 mois doit être conditionnée par l'application de la TVA dans le pays de consommation au 1er janvier 2015, par l'élargissement de la taxe vidéo aux recettes de publicité des services de médias audiovisuels à la demande, ainsi que par le respect d'obligations renforcées dans le financement des œuvres et dans leur diffusion, afin de garantir une stricte égalité de traitement à nos opérateurs nationaux et de prévenir toute distorsion de concurrence du fait de systèmes non régulés ou à fiscalité allégée.

Le CESE considère qu'il est donc indispensable de prendre le temps de la réflexion, de la concertation et de l'application effective des réformes préconisées visant les plateformes vidéo, avant de réduire la fenêtre V&DA à 18 mois.

Par ailleurs, des expérimentations et dérogations pourraient être mises en œuvre pour des films à petit budget ou ayant réalisé peu d'entrées en salle qui pourraient sortir en V&D plus rapidement. Ces dérogations seraient strictement encadrées et pilotées par une commission composée des organisations représentatives des professionnels. Les acteurs qui prennent, au-delà de leurs obligations légales, des engagements en faveur du financement de la création, de l'exposition des œuvres de la diversité pourraient bénéficier d'un aménagement de la chronologie des médias.

Promouvoir et encadrer les pratiques en amateur

C'est un droit de chacun de pratiquer en amateur les arts de son choix et de pouvoir présenter publiquement les spectacles qui en découlent. Ces pratiques doivent être soutenues et encouragées au titre de la démocratie culturelle. En effet, elles favorisent le lien social, l'épanouissement et le partage autour d'expériences vécues en commun et contribuent à développer la diversité des genres artistiques.

Il convient de créer un cadre légal qui soit à même de faire cohabiter spectacles amateurs et professionnels dans un esprit de complémentarité et d'enrichissement au profit des artistes comme des spectateurs. La programmation de spectacles non-professionnels

sur des scènes subventionnées en lieu et place de spectacles professionnels joue un rôle non négligeable dans les tensions constatées. Cette situation aboutit, en particulier dans le cas du chant choral, à rendre quasiment impossible pour les artistes professionnels de pouvoir vivre de leur métier.

Pour le CESE, le décret du 19 décembre 1953, relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles, n'est plus appliqué et est devenu obsolète. Il doit être remplacé par un nouveau décret. Celui-ci doit préciser qu'est dénommée amateur toute personne qui pratique une activité artistique et qui ne perçoit, pour cette activité de loisir, aucune rémunération sous quelque forme que ce soit. Ses moyens d'existence doivent nécessairement provenir d'autres sources de revenus et les membres des groupements d'amateurs ne reçoivent aucune rémunération sous quelque forme que ce soit pour cette activité à caractère non lucratif.

Une démarche de clarification est essentielle pour déterminer la frontière entre le salariat et l'amateurat. Comme le souhaitent les associations culturelles, tout paiement d'une somme forfaitaire à un amateur constituant une rémunération, ou tout paiement de frais non justifié ne peut qu'être requalifié en salaire et soumis à charges sociales. En revanche, il leur apparaît essentiel que leur soient reconnus le droit à une billetterie - permettant la couverture des frais associatifs - comme ceux de recourir à du matériel de scène professionnel ou à la légitime communication publicitaire qui relève du « faire savoir ».

La nouvelle rédaction du décret doit préciser le nombre de spectacles et de représentations que les groupements d'amateurs peuvent créer et produire chaque année dans un cadre lucratif.

La pratique en amateur dans certaines disciplines artistiques est massive et joue un rôle très important dans les pratiques sociales et culturelles de nos concitoyens de tout âge : un Français sur deux a une pratique amateur au cours de sa vie. C'est particulièrement le cas dans les musiques actuelles. Il est donc nécessaire, à côté des nouvelles dispositions ci-dessus remplaçant le décret de 1953, d'encadrer des exceptions limitées permettant l'exposition de la pratique en amateur dans un cadre lucratif.

Ainsi les scènes de musiques actuelles auront la possibilité d'organiser des concerts de pratique en amateur avec une billetterie limitée permettant une sonorisation, un éclairage et un accueil des concerts.

Il est indispensable d'encadrer les pratiques en amateurs dans les institutions subventionnées et labellisées du théâtre, de la musique et de la danse. Lorsque leurs missions prévoient la rencontre avec la pratique en amateur, elles peuvent de manière exceptionnelle, programmer des formations amateurs.

Pour le CESE, en aucun cas l'encadrement des pratiques en amateur ne peut laisser place à la possibilité d'engager des bénévoles dans des spectacles professionnels faisant l'objet d'une exploitation commerciale, ce qui constitue une remise en cause de la présomption de salariat des artistes-interprètes. Au regard de leurs missions de service public, les structures labellisées se doivent d'être exemplaires en la matière.

Il importe parallèlement à l'encadrement et la réglementation des présentations publiques des spectacles amateurs, de donner un espace nouveau et spécifique à l'exposition des spectacles et concerts nés des pratiques en amateur. Le CESE préconise une redynamisation des structures dédiées à l'éducation populaire sous l'égide de leur ministère de tutelle qu'il conviendra de conforter.

Reposant sur un modèle économique lui-même fondé sur le soutien financier public, les associations culturelles doivent leur survie à l'obtention de leur subvention chaque année. Systématiser les conventions triennales et rétablir l'obtention de rescrits fiscaux (afin d'encourager la pratique du don et sa déductibilité fiscale) permettra de sécuriser leurs activités et par conséquent leurs emplois.

Cette sécurisation des structures associatives sur le plan financier doit par ailleurs s'accompagner d'une participation effective des associations à la co-construction des politiques publiques culturelles à tous les échelons territoriaux pour permettre le passage d'un modèle de la culture pensé pour le citoyen au profit d'un nouveau modèle établi avec lui.

E - Agir sur la structuration des entreprises et les formes de mutualisation pour garantir la diversité culturelle

Vers de nouveaux dispositifs anti-concentration pour davantage de diversité

Que ce soit dans le domaine du cinéma, de l'audiovisuel ou du spectacle vivant, on observe une tendance à la concentration des entreprises en matière de production et de distribution. Cette concentration met en danger l'effectivité de la diversité des expressions culturelles, l'indispensable renouvellement des talents et des genres artistiques.

👉 La production des films

Au niveau du financement de la production cinématographique, le CESE préconise une « clause de diversité » : les chaînes en clair auraient une obligation d'intervention sur des premiers et deuxième films prise sur leurs obligations d'œuvres indépendantes.

Pour répondre à la dérive des budgets de production des films (toujours plus de films à gros budget) liés à la rémunération de certains acteurs, le CESE considère qu'il est important de créer un label pour des films produits dans des conditions socialement responsables. A cet égard, il soutient la proposition d'un label « film solidaire » ou « film décent » dès lors que le salaire d'un acteur ne dépasserait pas 30 à 40 fois le minimum syndical acteur (autour de 360 euros par jour), de même pour la rémunération du réalisateur autour de 300 000 à 500 000 euros selon le budget total du film. Les chaînes se verraient obligées d'investir une part importante de leurs obligations dans ces films solidaires avec un effort particulier demandé aux chaînes de service public.

Depuis sa création en 1984, la chaîne cryptée Canal + est devenue un pilier majeur de la production cinématographique française. La diversité de son offre, proposant à la fois un accès prioritaire aux films français et étrangers et réservant à ses abonnés l'exclusivité de certaines compétitions sportives, a contribué à son succès commercial. Grace aux règles de financement en vigueur, le cinéma français a été l'un des principaux bénéficiaires de l'essor économique du groupe Canal +.

Les récentes évolutions de l'attribution des droits de diffusion des compétitions sportives majeures font planer des doutes sur la capacité de Canal + à maintenir le niveau

de soutien au cinéma qui a été le sien durant les trente dernières années. En effet, alors qu'avant 2012, Canal + détenait la majeure partie des droits de diffusion des principaux matchs de football, avec l'arrivée de nouveaux diffuseurs, elle n'est aujourd'hui plus en situation hégémonique.

Le nouvel acteur (Beln Sport) positionné dans ce domaine n'étant pas un groupe de télévision généraliste, il ne se retrouve donc pas soumis à la même obligation que Canal + en matière de soutien au cinéma. Cette situation pourrait à terme créer un déséquilibre nuisible pour l'exception culturelle. Pour le CESE, il s'agit d'un nouveau défi qu'il convient de relever avec la volonté de pérenniser notre modèle culturel. Une concertation entre l'ensemble des acteurs concernés (diffuseurs, détenteurs des droits de diffusion, industrie cinématographique) doit voir le jour. Elle devra notamment établir de nouvelles règles visant à pérenniser le financement du cinéma par la télévision. Une volonté politique forte est indispensable à cet égard.

La distribution des films

Le CESE préconise la création d'un label « Distributeur indépendant » à qui seraient consacrées les aides sélectives du CNC et les sommes du programme Europe créative. De même le CESE recommande que le fonds de soutien automatique distribution soit majoré de 25 % pour les distributeurs investissant dans les films français produits sans financement d'une chaîne de télévision.

Le CESE propose qu'une nouvelle loi régule l'implantation territoriale de salles multiplexes. Les commissions d'aménagement cinématographique devraient tenir compte, dans leurs décisions d'implantation de nouveaux multiplexes, des conséquences sur la diversité des établissements existants et notamment sur le maintien des salles d'Art et Essai.

La pratique dite de « mise en communauté d'intérêts » permet à des groupes qui exploitent de nombreuses salles de regrouper leurs droits respectifs à soutien au profit d'une seule salle, ce qui engendre une concentration accrue. Le CESE propose de plafonner à 50 écrans maximum, le droit à « mise en communauté d'intérêts » du soutien exploitation.

Les salles multiplexes proposent, souvent, sur leurs écrans un ou deux films en développant la multidiffusion (projection simultanée du même film sur plusieurs écrans). Pour le CESE, il convient de renforcer le niveau des engagements de programmation (ils doivent être écrits, exprimés par semaine...) en limitant la multidiffusion et en garantissant aux salles indépendantes l'accès aux films d'auteurs porteurs. Ces engagements de programmation doivent par ailleurs faire l'objet d'un contrôle renforcé de leur respect. La remontée des chiffres d'entrées par établissement ne permet pas aujourd'hui de connaître le nombre exact d'écrans projetant le même film au même moment. Le CESE propose une plus grande transparence sur la remontée des entrées par écran qui doit être négociée entre les organisations professionnelles.

L'audiovisuel

En matière d'audiovisuel, il faut veiller, sous l'égide du CSA, à ne pas permettre une multiplication des chaînes sur la TNT dépendantes de quelques groupes (TF1, M6, Canal +, France Télévisions...). Le CESE recommande que ces chaînes ou ces groupes se voient fixer des objectifs de production de fictions à travers une obligation renforcée. Simultanément et afin d'instaurer une plus grande souplesse, les obligations des chaînes en clair pourraient ne plus porter chaîne par chaîne mais sur l'ensemble du chiffre d'affaires de leur groupe.

Les chaînes de la TNT pratiquent beaucoup la rediffusion de films et de fictions. Le CESE recommande d'introduire dans le cahier des charges de ces chaînes un minimum de premières fenêtres de diffusion.

Afin d'assurer la diversité des œuvres qu'elles diffusent, le CESE souhaite que les chaînes de télévision ne puissent plus détenir de part de capital dans les sociétés de production indépendante (aujourd'hui une chaîne de télévision peut posséder jusqu'à 15 % du capital d'une entreprise de production).

👉 Le spectacle vivant

Afin de proposer une offre variée de spectacles et de permettre à des artistes de différents styles de se produire, le CESE demande que la loi d'orientation sur la création et les décrets afférents précisent clairement des objectifs de diversité de l'offre culturelle des salles de spectacle bénéficiaires du label « zénith », ainsi que les conditions de renouvellement et de retrait du label en fonction du respect de ces objectifs.

Le CESE estime que l'État doit se porter garant de la diversité culturelle en adoptant des dispositions anti-concentration concernant les labels attribués aux salles de spectacle.

Mieux mutualiser les fonds de soutien du cinéma

👉 Les fonds de soutien à la production de films

Le CESE est très attaché à la diversité culturelle et à cet effet, il convient de veiller à une meilleure répartition des fonds du CNC. Cette mutualisation doit reposer sur un nouveau partage des fonds entre producteurs et distributeurs qui ne bénéficient pas de la coproduction de chaînes de télévision.

Le CESE préconise une nouvelle redistribution du fonds de soutien producteur en le modulant en fonction du nombre d'entrées et en prenant en compte un nouveau critère, le budget du film : cela permettrait, par exemple, à un film à petit budget qui réalise 100 000 entrées sur un nombre de copies limité, donc un réel succès, de bénéficier d'un soutien bonifié. Plus largement, le fonds de soutien automatique devrait favoriser davantage les films faisant moins de 500 000 entrées et accentuer la dégressivité au-delà de 3 000 000 d'entrées.

L'avance sur recettes est aujourd'hui trop faible au regard des besoins des films d'auteurs. Le CESE propose sa revalorisation ce qui permettrait à l'aide maximale de dépasser 750 000 euros pour certains films ambitieux artistiquement qui ne disposent pas d'un financement suffisant.

Par ailleurs, afin de favoriser le développement des plateformes de vidéo à la demande (VàD), le CESE recommande au Gouvernement de poursuivre son action auprès de la Commission européenne pour obtenir une extension de l'aide automatique à la VàD aujourd'hui bloquée par la Commission.

👉 Les salles Art et Essai

Les cinémas d'Art et Essai ne sont pas valorisés dans leur rôle de découvreurs de talents et de garants de la diversité des films projetés. Une réflexion sur une nouvelle définition des salles Art et Essai doit être menée. Le soutien sélectif pourrait être majoré pour les salles diffusant des films en sortie nationale sur moins de 30 écrans qui s'inscrivent ainsi dans une

volonté d'action culturelle. Les films dépassant un million d'entrées ne seraient plus pris en compte dans le classement « Art et Essai » des salles et on exclurait du classement « Art et Essai » les films sortant sur plus de 500 copies.

Le CESE recommande d'élaborer une charte de bonne conduite de ces salles d'Art et Essai en échange d'une aide sélective exploitant Art et Essai plus importante. Cette charte poserait une durée d'exposition minimale des films en nombre de séances hebdomadaires, proposerait des tarifs attractifs pour les dispositifs scolaires et des formules d'abonnement incitatives.

Enfin, les salles de cinéma, notamment les plus fragiles, sont confrontées à leur modernisation. Le CESE préconise la création d'une taxe sur les marges arrière des grands complexes de salles (confiserie, restauration rapide...) dédiée à la modernisation des salles indépendantes.

En matière d'exportation, on observe un accompagnement difficile des films à l'exportation avec une intervention sans véritable coordination de différents acteurs (UbiFrance, Ministère des Affaires Etrangères,...). Le CESE recommande la création d'un fonds de soutien automatique à l'exportation dépendant du CNC. Ce soutien serait assis sur un nombre minimum de pays touchés et une majoration au-delà d'un autre nombre de pays (25 ou 30) de distribution des films.

Les délocalisations de tournage

Face à la montée des délocalisations économiques en matière de tournages, le CESE considère que les améliorations récentes du crédit d'impôt vont dans le bon sens mais restent insuffisantes. En effet, en l'absence d'harmonisation fiscale à l'échelle de l'Union Européenne, plusieurs pays se livrent une concurrence pour consentir des avantages fiscaux afin d'attirer les tournages.

Le CESE souhaite une révision du barème d'agrément, permettant l'obtention du crédit d'impôt, qui prenne en compte l'emploi de techniciens de post-production sur le territoire et qui tienne compte du recours à nos industries techniques.

Dans l'attente d'une harmonisation fiscale à l'échelle européenne, le CESE souhaite que les films bénéficiant de l'avance sur recettes, d'un financement de France Télévisions et d'autres soutiens publics aient l'obligation de tourner en France, à l'exclusion des contingences artistiques incontournables.

Quelle régulation du financement du spectacle vivant entre public et privé ?

Le spectacle vivant repose essentiellement sur un financement public, le mécénat venant en complément de financement pour quelques compagnies.

Le CESE recommande de rechercher de nouvelles sources de financement en plus des fonds du Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV). Dans ce cadre, le CESE recommande qu'un établissement comme l'Institut du financement du cinéma et des Industries culturelles (IFCIC) joue pleinement son rôle de garant du risque en faveur de spectacles dont le financement est trop souvent fragile. Il peut aider à leur exploitation plus longue et permettre ainsi un meilleur amortissement des coûts.

Dans le domaine de la musique, l'idée d'un Centre National de la Musique (CNM) avait été évoquée en 2011, avec pour objectif d'aider à la création musicale. Le CESE préconise une réforme en profondeur du CNV, qui soutient le spectacle vivant, afin que celui-ci accompagne l'ensemble de la filière musicale. Le CNM devrait permettre de développer la culture de l'intérêt général dans le secteur musical. Pour ce faire, il serait intéressant qu'il inclue dans ses missions une fonction d'observatoire qui permettra d'améliorer la connaissance et la transparence du secteur aujourd'hui insuffisante.

Ce nouveau CNV serait alimenté par un financement nouveau et innovant provenant de la taxe sur les appareils connectés et la taxe sur les services de télévision des distributeurs (TST-D). Ces taxes pourraient être affectées au soutien à la transition numérique des industries culturelles via un compte d'affectation spéciale, qui servirait à soutenir tous les secteurs de la création, dont une partie viendrait abonder le nouveau CNV.

Le nouveau CNV devrait fonctionner selon le modèle de gouvernance actuel fondé sur une participation active des organisations professionnelles représentatives, tout en s'ouvrant aux acteurs du numérique. Ce futur fonds de soutien doit permettre aux entreprises de toutes tailles de bénéficier des retombées économiques qu'elles génèrent. Ses moyens doivent permettre de garantir la diversité culturelle, de répondre aux tendances à la concentration et ainsi de défendre la création et sa diffusion.

L'action de ce fonds de soutien devra aussi se concentrer sur l'aide à la production musicale française sur le marché de la musique de films et des œuvres audiovisuelles.

Le CESE souhaite par ailleurs le dé plafonnement de la taxe sur les spectacles, la seule ressource affectée actuellement au CNV, dont le ministère des finances a récemment baissé le plafond.

F - Promouvoir une Europe de la culture et pérenniser l'exception culturelle

La diversité culturelle apparaît clairement dans les traités. L'article 3.3 du Traité de l'Union européenne prévoit que l'Union européenne « *respecte la richesse de sa diversité culturelle et linguistique* » et l'article 167.4 du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne indique que « *l'Union tient compte des aspects culturels dans son action au titre d'autres dispositions des traités, afin notamment de respecter et de promouvoir la diversité de ses cultures* ».

Parallèlement, la Commission européenne est en charge du contrôle des aides d'Etat à la culture. Depuis longtemps tatillonne sur ce contrôle, elle semble vouloir amorcer un virage de simplification qui devra être confirmé et amplifié : la promotion de la diversité culturelle doit être davantage affirmée et mise en œuvre dans la construction européenne. La mondialisation et le développement d'internet ont permis l'émergence de géants du numérique. Rien ne justifie que ces géants du net, souvent non européens, puissent pratiquer l'optimisation fiscale en Europe, en profitant des failles des réglementations, et échapper par la même occasion aux dispositifs de soutien à la création. Il s'agit d'un gâchis pour les finances publiques : le manque à gagner, causé par la stratégie d'optimisation fiscale, est chiffré *a minima* à plusieurs centaines de millions d'euros. Cela génère une concurrence déloyale pénalisant les entreprises culturelles européennes et fragilisant le financement de la création européenne.

Rien ne justifie que les biens culturels distribués ou vendus sur un support numérique ne puissent bénéficier d'une fiscalité allégée, comme les autres biens culturels. Au nom du principe de neutralité technologique, la TVA d'un bien culturel devrait être la même quel que soit son mode de distribution (physique ou numérique), comme cela est le cas pour la presse papier et la presse en ligne qui bénéficient d'un taux de 2,1 % depuis le 1^{er} février 2014.

La future Commission européenne et le prochain Parlement européen devront défendre une réelle ambition pour moderniser la fiscalité culturelle et y intégrer pleinement les acteurs du numérique.

Enfin, l'exception culturelle doit être pleinement assumée par les autorités européennes qui doivent mettre en place une stratégie globale. De ce point de vue, la Convention Unesco de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles doit pouvoir peser de tout son poids pour exclure le champ culturel de tout engagement de libéralisation.

Vers un allègement du contrôle des aides d'Etat à la culture

Les aides d'État à la culture, qui ne sont pas automatiquement exemptées par le règlement général d'exemption par catégorie (RGEC) de l'obligation de notification préalable, ne sont pas nécessairement incompatibles avec les règles de l'Union européenne en matière d'aides d'État. Elles sont même la plupart du temps « tolérées » au titre de la promotion de la diversité culturelle. Elles doivent cependant être notifiées par les États membres à la Commission avant de pouvoir être octroyées à leurs bénéficiaires. Cela a conduit la Commission à multiplier les contrôles sur les subventions accordées à la culture, ce qui a entraîné une charge administrative considérable pour les États membres, les collectivités territoriales et la Commission elle-même.

Dans un souci de simplification, un nouveau projet de règlement (RGEC) propose des exemptions supplémentaires, notamment pour les aides en faveur de la culture y compris les œuvres audiovisuelles. En outre, la Commission propose d'augmenter certains seuils de notification, de sorte que des montants d'aide plus élevés puissent être dispensés de l'obligation de notification préalable. Le CESE se réjouit de cette évolution de la réglementation européenne qui devrait permettre d'exempter de notification préalable la plupart des aides actuelles à la culture.

Le CESE s'inquiète cependant de l'introduction par la Commission européenne d'un nouveau concept de « déficit de financement » comme exigence pour bénéficier de l'exemption de notification qui risque de réduire à néant l'ambition de simplification. Le CESE demande donc la suppression de la notion de déficit de financement.

Le CESE souhaite que le champ des activités culturelles concernées soit le plus large possible et concerne les aides octroyées aux lieux de création et de diffusion artistique, aux résidences d'artistes, aux centres de ressources et organismes de promotion et d'animation des réseaux culturels, les aides aux artistes et aux équipes artistiques (notamment les compagnies théâtrales ou chorégraphiques, les ensembles musicaux et les artistes des arts visuels). Enfin, le CESE souhaite une augmentation significative des seuils à partir desquels la notification subsisterait.

En ce qui concerne la communication cinéma, publiée en novembre 2013, le CESE se félicite que la Commission européenne soit revenue sur sa volonté de restreindre la

territorialité des aides et ait reconduit, pour l'essentiel, la précédente communication. Les Etats pourront toujours conditionner leurs aides à la dépense d'une partie importante du budget du film sur leur territoire (jusqu'à 80 %).

La Commission considère que les aides à la diffusion et à la distribution via les services numériques (par exemple la VàD) ne sont pas des aides à la promotion de la culture autorisées par le droit communautaire et ne peuvent donc pas bénéficier d'une dérogation. Pourtant, ces aides sont primordiales pour assurer la diversité culturelle et lutter contre le monopole de certaines plateformes numériques. Le CESE souhaite que l'Union européenne considère pleinement certaines aides aux réseaux numériques comme des aides culturelles ; celles-ci doivent être autorisées par la Commission européenne ce qui permettra de valider l'aide automatique à la VàD prévue par le CNC.

Globalement, le CESE considère que le soutien financier à la culture doit être assumé comme un impératif dans la construction européenne : il faudra définir au niveau de l'Union européenne, un régime spécifique des œuvres de l'esprit, qui légitime un traitement fiscal spécifique et donne du sens à la construction européenne.

Perspectives en matière législative et fiscale en Europe

La directive du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information va faire l'objet d'une révision à partir de cette année. Le CESE recommande que la future directive pérennise la reconnaissance et la protection des droits d'auteur et des droits voisins sans harmonisation par le bas et sans ouverture à des exceptions aux droits, qui additionnées, finissent par remettre en cause l'effectivité des droits d'auteur et des droits voisins.

Alors que les services audiovisuels sont exclus du champ d'application de la directive « Services », le spectacle vivant est soumis à ses dispositions. Le CESE souhaite que l'ensemble du secteur culturel fasse l'objet d'une exclusion du champ d'application de la directive « services » lors des travaux de révision de cette directive.

Des distorsions fiscales sont particulièrement prégnantes en matière de services culturels en ligne.

Les services culturels en ligne obéissent à la règle du pays d'origine : ainsi, une personne résidant en France qui achète une œuvre musicale sur iTunes paye sa TVA au Luxembourg, au taux luxembourgeois où le taux normal (15%) est le plus bas de toute l'Union européenne. La directive du 12 février 2008 substitue à la règle du pays d'origine, la règle du pays consommateur pour les services électroniques à partir du 1^{er} janvier 2015. Le CESE souhaite que ce calendrier soit strictement respecté et ne connaisse aucune exception afin de mettre fin aux distorsions fiscales qui pénalisent les entreprises françaises et européennes.

L'absence d'harmonisation fiscale en Europe est très défavorable pour certaines entreprises culturelles européennes. A cette situation inéquitable pour les entreprises, s'ajoute un dispositif fiscal hétérogène. Les biens et services culturels numériques ne sont pas soumis à la même fiscalité que les biens et services culturels physiques, eux-mêmes soumis à des taux différents (billetterie des spectacles vivants et de cinéma : 5,5 % ; services de télévision payante : 10 % ; vente de CD, DVD, VàD : 20 %).

La Commission européenne s'est exprimée à plusieurs reprises sur un alignement des taux de TVA dans des communications et un livre vert sur l'avenir de la TVA. Toutefois, la directive relative au système commun de taxe sur la valeur ajoutée (2006) dispose que

la vente et la location de biens culturels ne sont pas éligibles aux taux réduits de TVA. Le Parlement européen est quant à lui favorable à un taux de TVA réduit sur les services culturels en ligne.

Dans la perspective de la révision de la directive TVA de 2006, le CESE souhaite que le Gouvernement français plaide pour une application du principe de neutralité technologique et pour une fiscalité homogène des biens et services culturels quel que soit leur mode de diffusion.

Afin que les Etats cessent de rechercher à attirer les tournages de films en pratiquant systématiquement une concurrence effrénée sur les crédits d'impôt, le CESE préconise une harmonisation fiscale à l'échelle européenne sur les crédits d'impôt comme la Commission européenne l'avait envisagé lors des travaux préparatoires à la Communication cinéma pour finalement y renoncer.

En matière d'harmonisation législative et fiscale, le CESE considère que rien n'est inéluctable et il recommande aux pouvoirs publics de mener les actions nécessaires au sein du Conseil européen et auprès de la Commission européenne.

L'exception culturelle : son caractère universel

Les biens et services culturels véhiculent des valeurs qui traduisent la diversité créatrice des individus et des peuples. L'exception culturelle, c'est l'exigence de maintenir la capacité des pays à peser sur leur culture, à décider par eux-mêmes. Par analogie avec la biodiversité indispensable à la survie des écosystèmes naturels, seules des politiques culturelles appropriées peuvent garantir la diversité créatrice contre les risques de la culture unique.

C'est ainsi qu'en 1993 à la fin de l'Uruguay round, l'Europe s'est abstenue d'une offre de libéralisation des services en particulier pour le cinéma et l'audiovisuel. La force de l'exception culturelle tient davantage à sa portée symbolique et politique qu'à sa réalité juridique : il n'y a pas de clause juridique d'exception culturelle instituée dans le droit de l'Organisation mondiale du commerce par exemple.

L'exception culturelle a été à nouveau menacée par la décision de la Commission européenne d'inclure les services culturels dans le mandat de négociation de l'accord de libre-échange avec les Etats-Unis d'Amérique. Ceux-ci veulent profiter de ces nouvelles négociations pour tenter à nouveau d'affaiblir les protections qui existent, notamment en faveur de la diversité culturelle. Les Etats-Unis militent en effet pour un détachement de la V&D, de la télévision de rattrapage du secteur audiovisuel classique. L'exception culturelle serait alors réduite aux médias traditionnels et ne vaudrait plus pour la diffusion via Internet, ce qui rendrait difficile toute contribution nouvelle au financement de la création des grands acteurs de l'internet américains (les GAFA) et menacerait tous les outils de politique publique de la culture.

Le CESE se félicite du combat mené pour la défense de l'exception culturelle dans le cadre du partenariat transatlantique Etats-Unis-Union européenne et de l'exclusion du champ audiovisuel de la négociation en juin 2013. Mais face aux déclarations de la Commission qui se réserve le droit « *de revenir au Conseil avec des directives de négociation supplémentaires sur la base d'une discussion avec nos homologues américains* », le CESE souhaite que le mandat donné à la Commission soit ferme et non réversible.

Le CESE recommande la construction d'alliances en termes culturels entre les Etats européens pour maintenir l'exception culturelle. Il s'agit de refuser toute hégémonie

culturelle d'où qu'elle vienne. Ainsi, la diffusion de la production hollywoodienne est très facilitée par les canaux de distribution numérique et ce d'autant que les films et les séries américaines sont déjà amortis sur le marché domestique et peuvent être exportés à très bas coûts. Plus largement, la culture ne peut être un élément de marchandage, une monnaie d'échange, dans le cadre de négociations commerciales internationales, qu'elles soient bilatérales ou multilatérales, et l'Union européenne doit clairement s'engager à ce que la culture ne fasse l'objet d'aucun engagement de libéralisation.

Quel rôle pour la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles⁵⁴ ?

En 2005, l'UNESCO a adopté la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles : elle établit les droits et devoirs de chaque Etat pour permettre à toutes les cultures d'exister aux niveaux national et international.

La Convention est un traité international de portée contraignante qui a été signée par l'Union européenne mais pas par les Etats-Unis. Elle renvoie aux États la responsabilité de protéger et de promouvoir la diversité culturelle, légitime la mise en place de politiques publiques de soutien et de promotion de la création artistique.

Négociée au début des années 2000, la Convention ne traite pas explicitement de l'impact du numérique sur l'expression de la diversité culturelle. Or, la production et la diffusion numériques des contenus culturels dépassent la notion de territoire puisque les technologies numériques permettent la circulation des expressions culturelles et leur accès par un public très large. Les industries du numérique ont un pouvoir de diffusion considérable. Elles ont le pouvoir d'influencer l'offre culturelle et de marginaliser certaines cultures. La Convention de 2005 doit être adaptée à ce contexte pour soutenir toutes les expressions culturelles mais surtout les rendre accessibles et visibles à tous.

La Convention de 2005 offre les outils conceptuels nécessaires pour faire face aux enjeux du numérique, même si elle appelle à une déclinaison spécifique de la mise en œuvre de ces outils dans ce nouvel environnement. Le développement du numérique n'appelle donc pas une révision de la Convention mais une mise en œuvre opérationnelle de ses principes dans l'espace numérique.

Le CESE souhaite que les Etats signataires de la Convention adoptent des directives opérationnelles déclinant les moyens de mise en œuvre de la Convention de 2005 dans l'environnement numérique.

Le CESE estime que la Convention doit devenir un pilier sur lequel les Etats pourront s'appuyer pour promouvoir la diversité culturelle. Les principes fondamentaux de la Convention, à savoir les clauses de soutien mutuel, de complémentarité et de coordination internationale (articles 20 et 21), doivent devenir des outils très utiles à développer. Ils doivent donc faire l'objet aussi de directives opérationnelles pour définir des approches communes et promouvoir les principes de la convention permettant de refuser tout engagement de libéralisation dans le champ culturel.

⁵⁴ Pour la Convention, les expressions culturelles sont « *les expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés et qui ont un contenu culturel* ». Le contenu culturel renvoie « *au sens symbolique, à la dimension artistique et aux valeurs culturelles qui ont pour origine ou expriment des identités culturelles* ».

Enfin, le CESE souhaite que des travaux soient entrepris pour définir un ensemble de critères quantitatifs et qualitatifs permettant de mesurer le niveau effectif de diversité culturelle et d'exercer une veille et un suivi de l'évolution de la diversité culturelle à partir des critères ainsi définis.

Conclusion

Les politiques publiques de la culture sont légitimement interrogées quant à leur capacité à faire progresser d'une manière effective la démocratisation culturelle, à favoriser la capacité créative de la société, à garantir davantage de diversité des expressions culturelles contre la marchandisation croissante. Parce que nous avons su construire un modèle culturel original et fécond, nous doter d'instruments de régulation au service de la création, nous devons à la fois préserver ce modèle et le revivifier.

En effet, les mutations économiques, sociales et technologiques en cours bouleversent les paradigmes établis, nous imposent de renforcer et de redéployer nos politiques culturelles sous peine de rendre les mécanismes existants obsolètes ou cantonnés à un périmètre limité.

Il nous faut repenser les modes de financement pour faire contribuer tous les opérateurs qui vivent de la circulation des données, des images et des sons : il nous faut définir un autre partage de la valeur qui ne défavorise plus les artistes et les auteurs. Il nous faut renforcer le service public de la culture et de l'audiovisuel en assurant son financement.

Sur le terrain social, il faut sortir de la précarité, promouvoir l'emploi permanent, mieux professionnaliser et poursuivre le chantier social tout en agissant contre les inégalités femmes-hommes. Nos mécanismes de soutien doivent être davantage mutualisés et des dispositifs nouveaux anti-concentration doivent être mis en place au service de la diversité culturelle.

Il nous faut aussi agir auprès des institutions européennes pour promouvoir l'Europe de la culture, pérenniser sans hésiter l'exception culturelle ce qui conduit à donner à la Convention de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (2005), un véritable poids politique à cet effet. La mondialisation culturelle est une opportunité d'ouverture mais elle peut aussi favoriser la standardisation et des échanges culturels déséquilibrés.

La culture doit être beaucoup mieux partagée : il nous faut lutter contre les inégalités culturelles, promouvoir l'éducation artistique et culturelle en priorité à l'école et favoriser toutes les pratiques artistiques et culturelles pour toutes et tous. Si nous n'y parvenons pas, les comportements de replis et de ressentiment continueront à se développer et mettront en danger le lien social.

Il faut donc affirmer une forte volonté politique qui doit se traduire sur le terrain législatif, réglementaire et favoriser les accords professionnels. Il nous faut renouer avec une grande ambition culturelle pour une création toujours plus diverse, une société plus solidaire et ouverte aux autres cultures du monde.

Déclaration des groupes

Agriculture

La grande technicité et, parfois, la complexité des dispositifs exposés dans le texte, nous ont souvent empêché de bien mesurer les enjeux de cet avis. Toutefois, par sa grande connaissance du sujet, le rapporteur a su aplanir, en grande partie, certaines incompréhensions.

Le groupe partage avec le rapporteur sa préoccupation de veiller à faciliter l'accès à la culture en milieu rural car les zones rurales sont généralement moins bien dotées que les autres en institutions culturelles.

Nous partageons également les préconisations visant à faciliter cet accès, qui passe notamment par un meilleur maillage des transports, par la préservation de zones dédiées à des manifestations culturelles et enfin au développement des pratiques en amateur.

Le sujet des pratiques en amateur a particulièrement attiré l'attention du groupe. Les propositions de l'avis visent à encadrer les pratiques. Il faut effectivement que certaines limites soient posées afin que les artistes professionnels ne soient pas désavantagés, mais il n'est pas souhaitable de mettre en place un cadre trop rigide qui freinerait la dynamique culturelle.

Le sujet est complexe et délicat. Il fait d'ailleurs, actuellement, l'objet de discussions tendues.

La frontière entre l'amateur et le professionnel est parfois floue ; de nombreux professionnels sont devenus amateurs après un passage en amateur et après avoir testé leurs talents de clown, de chanteur, de comédien sur une véritable scène. Il serait regrettable que des dispositifs trop rigides aient pour conséquence de supprimer ces passerelles.

Par ailleurs, de nombreux spectacles ne verraient pas le jour s'ils ne pouvaient s'appuyer sur les amateurs et les bénévoles. Or, ces spectacles sont aussi des actions culturelles qui permettent d'enseigner le théâtre aux enfants, de maintenir du lien social en milieu rural, de créer un dialogue intergénérationnel ou encore d'apaiser les tensions en zone difficile.

Enfin, il ne faudrait pas que les contraintes soient trop importantes, empêchant des projets artistiques, même modestes, de voir le jour. En milieu rural, tout particulièrement, nous avons besoin de souplesse et de tolérance pour ne pas devenir un véritable désert culturel. Nous partageons toutefois les préoccupations des artistes professionnels.

Dans l'ensemble, le groupe de l'agriculture apprécie le constat établi par ce texte sur les principales difficultés des politiques de la culture ainsi que la volonté exprimée de maintenir les délicats équilibres dans ce domaine mais nous ne partageons pas entièrement les pistes proposées.

Malgré ces quelques réserves, le groupe de l'agriculture a voté l'avis.

Artisanat

La richesse de sa production artistique et culturelle contribue au rayonnement de la France, à son attractivité touristique et à son économie.

Les politiques publiques ont largement favorisé la vitalité et la diversité de la création française, par des instruments de financement et de mutualisation. Ces outils ont fait la preuve de leur réussite, notamment pour le cinéma français qui a su résister à la concurrence américaine et continue à se distinguer par toutes les récompenses qu'il reçoit.

Toutefois, aujourd'hui, le monde artistique dans son ensemble - musique, spectacle vivant, cinéma, audiovisuel, édition - est confronté à l'avènement du numérique. C'est à la fois une opportunité pour la diffusion culturelle et l'accès à la culture, mais aussi une menace potentielle pour des créateurs, producteurs et artistes eux-mêmes.

Cette mutation vient également perturber le fonctionnement de nos politiques d'appui à la création qui doivent intégrer cette évolution. L'originalité de notre système de financement se trouve désormais affaiblie par la montée en puissance des services de diffusion en ligne.

Pour y répondre, l'avis préconise de créer ou d'élargir diverses taxes visant les fournisseurs de services de vidéo à la demande, les fabricants ou distributeurs d'appareils connectés, les opérateurs de télécoms etc.

Si ces propositions doivent permettre de poursuivre notre politique de soutien à la création, en l'adaptant aux évolutions technologiques, le groupe de l'artisanat observe aussi que c'est bien le consommateur qui sera, au final, mis à contribution. Il approuve, en revanche, les mesures visant à défendre le « patriotisme culturel », dans l'attente d'une harmonisation fiscale et sociale au niveau européen.

Cependant, le groupe de l'artisanat regrette que l'avis n'aborde pas suffisamment les évolutions numériques sous l'angle des opportunités qu'elles recèlent pour la promotion des œuvres et des nouveaux auteurs, notamment dans le domaine musical.

De même, aucune piste n'est identifiée pour organiser une réponse française, en termes de diffusion culturelle, face aux grandes plates-formes numériques localisées à l'étranger et à l'arrivée prochaine du « géant » américain de la vidéo en ligne par abonnement.

La proposition de développer des « plates-formes publiques » ne nous semble pas en mesure de répondre à ces enjeux.

Favoriser l'accès de tous aux œuvres et pratiques culturelles figure parmi les objectifs de nos politiques publiques. À ce titre, l'avis nous rappelle que le maillage territorial est loin d'être homogène. En dehors des grandes villes, ce sont généralement les associations locales qui permettent une offre culturelle diversifiée et abordable.

De nombreux territoires savent aussi faire preuve de dynamisme, à travers l'organisation de festivals ou autres événements dont il faut souligner les retombées positives pour l'économie locale. Dans ce cadre, bien souvent, les spectacles professionnels s'articulent avec des spectacles amateurs. Or, en proposant d'encadrer ces derniers, l'avis ne prend-il pas le risque de porter atteinte à la démocratisation culturelle à laquelle les pratiques amateurs contribuent fortement ?

Concernant l'emploi dans le secteur artistique et culturel, doit être poursuivie la lutte contre les abus de CDD d'usage et les pratiques visant à contourner les conventions collectives et les règles de couverture sociale.

S'agissant des artistes et auteurs, l'exploitation numérique de leur œuvre doit être plus transparente. En revanche, le groupe de l'artisanat tient à exprimer sa réserve sur la proposition de créer une caisse nationale de sécurité sociale qui leur soit dédiée, à défaut d'éléments permettant d'en évaluer toutes les conséquences.

Compte-tenu de ses réserves, le groupe de l'artisanat s'est abstenu sur cet avis.

Associations

À la fois enjeu démocratique, élément fondateur d'une unité républicaine et objet d'innovation, la culture se distingue de nombreux autres secteurs en ce qu'elle n'obéit pas aux mêmes règles, ce qui justifie notamment l'intervention de l'État au travers de politiques publiques ambitieuses.

L'avis, qui s'inscrit dans le cadre du projet de loi sur la création artistique, dessine quelques pistes fort pertinentes, dans la continuité de l'avis voté récemment par notre assemblée sur l'éducation artistique et culturelle.

Si le développement culturel ne saurait se faire sans l'action publique, de nombreux autres acteurs y contribuent également. C'est le cas du monde associatif qui comptait, en 2011, 267 000 associations culturelles, près de 170 000 salariés et quelques 90 000 équivalent temps plein bénévoles. Les fonds et fondations ne sont pas en reste puisque 22 % d'entre eux, soit 450 entités, financent les arts et la culture pour une valeur totale d'environ 250 millions d'euros. Ces chiffres en constante augmentation témoignent du dynamisme des citoyens pour « faire ensemble » et être acteurs de leur propre culture, celle-ci étant à la fois condition de leur émancipation et outil de compréhension du monde qui les entoure.

Premiers partenaires des institutions culturelles publiques, les associations placent l'accès aux arts et à la culture au centre de leur projet politique. À ce titre, rappelons que la moitié des associations culturelles sont implantées dans des communes de moins de 30 000 habitants et contribuent ainsi au maillage territorial. En effet, c'est principalement par elles que les individus les plus éloignés de la culture, socialement ou géographiquement, y ont accès. La pratique en amateur constitue également un vecteur d'engagement citoyen, producteur de lien social.

Le groupe des associations tient ainsi à saluer la façon dont cette question est abordée au sein de l'avis. Ce sujet est loin d'être annexe, dans la mesure où la pratique artistique relative au spectacle vivant touche un Français sur deux au cours de sa vie ! Un des enjeux importants de cette question consiste à clarifier la distinction entre « amateurat » et salariat, d'une part pour reconnaître le droit à exercer une discipline en amateur et, d'autre part, pour limiter les abus qui existent. Notre groupe espère ainsi que la loi en cours d'élaboration aboutira à une définition du statut d'amateur et des conditions d'exercice de leurs représentations scéniques, de sorte à faire cohabiter spectacles amateurs et professionnels dans un esprit de complémentarité et d'enrichissement mutuel.

Enfin, et dans le sillage de la nouvelle charte d'engagements réciproques signée le 14 février dernier entre le monde associatif, l'État et les collectivités territoriales, notre groupe réaffirme la nécessité d'un soutien plus structurel au développement du monde associatif. Celui-ci doit passer par la généralisation des conventions pluriannuelles d'objectifs et une meilleure intégration des acteurs associatifs dans l'élaboration et la conduite des politiques publiques de la culture. Il s'agit de changer de paradigme en passant d'une culture pensée pour le citoyen à une culture construite avec lui.

Le groupe des associations remercie le rapporteur qui a su faire preuve d'écoute et de consensus tout en maintenant l'exigence d'un texte ambitieux à la hauteur des enjeux. Il a voté l'avis.

CFDT

La CFDT considère que le terme « renouveau » est particulièrement bien adapté à la problématique de la politique culturelle.

En effet, dans un contexte de mutation des pratiques culturelles et des techniques où nous connaissons une révolution quasi civilisationnelle induite par le numérique, la redynamisation du service public de la culture et de l'audiovisuel passe nécessairement par une intervention sur ces différentes dimensions. La foison de rapports consacrés à ces questions ces derniers mois témoigne à la fois de leur acuité et de leur urgence.

L'état des lieux fait apparaître que la culture est un champ très large au sein duquel s'empilent nombre de strates, de structures et de techniques. Dans l'avis, les enjeux sont clarifiés par une description, poussée notamment sur l'audiovisuel et le cinéma, ce qui donne d'ailleurs à l'avis un caractère parfois trop technique et cela se fait au détriment peut-être d'une vision plus prospective.

Il apparaît que nos systèmes de régulation ont fait la preuve de leur efficacité depuis plusieurs décennies mais qu'ils doivent être capables de se réformer afin d'intégrer et d'anticiper les multiples mutations des secteurs et activités concernés, ainsi que des pratiques des différents acteurs (artistes, professionnels, public).

Il est difficile d'élaborer une vision globale et stratégique de ce que devrait ou pourrait être un service public de la culture au XXI^e siècle. Le rôle de l'État en tant que régulateur par rapport aux collectivités territoriales, régulateur entre ce qui se fait localement et ce qui peut être légitimement attendu plus globalement n'apparaît pas suffisamment. Il est pourtant du rôle de l'État de clarifier les missions et d'organiser les coopérations entre les acteurs.

Les préconisations sont cohérentes entre elles et demandent à être prises en compte par le ministère de la Culture et de la communication à l'occasion du prochain débat sur le projet de loi.

La culture possède une dimension économique à valoriser et à promouvoir. Pour la CFDT, l'enjeu de la localisation de la valeur, pour que les ressources n'échappent pas aux États, *via* l'optimisation fiscale, suppose la mise en place de régulations internationales qui prennent en compte aussi la question de l'exception culturelle et de la diversité.

La culture, disait Malraux : « C'est ce qui fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers ».

La CFDT a voté l'avis.

CFTC

La CFTC approuve des préconisations telles que garantir un développement territorial équilibré de la culture, s'engager vers une meilleure coopération des différents acteurs culturels et mettre en place des moyens d'évaluation des politiques culturelles régionales. De même, la CFTC s'inscrit dans la volonté de veiller à l'application des conventions collectives dans le domaine de la culture. Oui au développement de l'éducation à l'image même s'il faudra éclaircir ce que cela veut dire ; oui encore à la promotion des pratiques culturelles en amateurs.

La CFTC ne peut, en revanche, souscrire dans le contexte actuel, à la création d'une nouvelle taxe, même affectée, même ciblée au départ et même modeste au début : car l'histoire des taxes a ses raisons que la raison ne connaît pas.

Mais en assumant la rédaction de cet avis avec beaucoup de compétence, le rapporteur est entré dans des difficultés inextricables dont il n'est pas responsable. Implicitement ou explicitement, comment aborder à la fois des questions aussi complexes que posent l'exception culturelle, le financement des artistes et la propriété des œuvres à l'heure du numérique, enfin le statut des intermittents du spectacle ?

Face à ces questions, nous sommes presque tous d'accord sur les grands principes. Mais une fois de plus le diable se cache dans les détails. Et il se cache d'autant mieux que les vrais problèmes sont très techniques. Intoxications tellement diaboliques que les sensibilités opposées des uns ou des autres se sont souvent interverties quant aux rôles de l'État et des grandes entreprises privées dans le financement de l'exception culturelle cinématographique.

Comment faire, par exemple, quand une grande chaîne de télévision finance des films par ses recettes gagnées sur la diffusion de manifestations sportives (dont elle a acheté le monopole), et que cette même chaîne est menacée par l'arrivée de diverses concurrentes intéressées par le sport mais pas par le cinéma ? Légiférer, remettre tout à plat ? Les risques de se tromper ont des conséquences graves pour l'avenir du cinéma français qui vit d'équilibres fragiles. Et ceci n'est qu'un exemple de la complexité.

Les préconisations risquées de ce texte sont des préconisations, c'est-à-dire ici pour la CFTC des pistes intéressantes qui impliquent une application du principe de précaution, que n'exclut pas l'avis.

Bref, hormis cette taxe nouvelle, le groupe de la CFTC a voté favorablement l'avis.

CGT

Si notre pays a pu favoriser la création artistique, il le doit à un long processus de sédimentation d'instruments de politiques publiques, fruit d'une volonté politique visant à agir contre les inégalités culturelles et à favoriser la liberté de création. L'accès aux œuvres et aux pratiques culturelles est facteur de plaisir, d'émancipation et contribue aussi au développement économique et à l'emploi.

Ces politiques sont confrontées aujourd'hui à un défi majeur : comment intégrer et anticiper les mutations économiques, sociales et technologiques pour garder leur efficacité alors même que les inégalités culturelles perdurent, que l'abondance de l'offre n'accroît pas mécaniquement la diversité et que la valeur créée est surtout captée par les géants du net. C'est donc bien d'une réforme d'ensemble des politiques publiques dont nous avons besoin.

Nous insisterons sur trois types de préconisations : la première concerne l'indispensable construction d'une démocratie culturelle visant une réduction des inégalités culturelles. Le service public de la culture doit en être le fer de lance :

- maillage plus équilibré du territoire pour couvrir les zones rurales et périurbaines souvent délaissées ;
- plateformes publiques pour internet, équivalent des bibliothèques et médiathèques assurant plus de diversité des expressions culturelles ;
- promotion et encadrement des pratiques amateurs ;

– relance des dispositifs d'éducation au cinéma...

Nous ne pouvons accepter la permanence d'une fracture culturelle qui peut nourrir bien des ressentiments.

Par ailleurs, des dispositifs anti-concentration dans le cinéma et le spectacle vivant doivent permettre un accès à une plus grande diversité des genres, des esthétiques artistiques et favoriser les formes émergentes.

La seconde vise un autre partage de la valeur et des progrès dans les droits sociaux en faveur des acteurs de la culture : les géants du net ne doivent plus pouvoir capter l'essentiel de la valeur créée sans contribuer au financement de la création, à une juste rémunération des artistes et des auteurs. Il est indispensable d'améliorer les droits sociaux des artistes et techniciens intermittents souvent de plus en plus précaires, de développer l'emploi permanent, la couverture conventionnelle et d'agir pour l'égalité femmeshommes.

Enfin, l'exception culturelle doit être pérennisée : les services culturels ne peuvent servir de monnaie d'échange dans le cadre de négociations commerciales internationales. La Convention de l'Unesco de 2005 doit devenir un pilier pour promouvoir la diversité des expressions culturelles.

Une réforme d'ampleur est donc indispensable, ce qui doit se traduire par des mesures fortes dans la future loi d'orientation. Pour cela, nous avons besoin d'une véritable volonté politique.

Le groupe de la CGT a voté l'avis.

CGT-FO

Le groupe FO tient tout d'abord à saluer le travail et l'écoute du rapporteur, malgré les multiples interrogations qui lui ont été posées face à la technicité du sujet.

Les politiques culturelles mises en œuvre par l'État et par les collectivités territoriales, depuis la création d'un ministère de la Culture par André Malraux au début des années 1960, mériteraient d'être remises au goût du jour.

Pour FO, penser le devenir de la politique culturelle est nécessaire, celle-ci devant par ailleurs faire face à une multitude d'enjeux liés au développement du numérique, à l'avenir du droit d'auteur, à la diversité culturelle, à la libéralisation des activités artistiques.

Même si l'on doit souligner de belles réussites en matière culturelle, les déséquilibres territoriaux en milieu urbain comme en milieu rural, les inégalités d'accès et de participation persistent. Pour le groupe FO, dans ce domaine d'action comme dans d'autres, l'affirmation d'une volonté politique reste la clé du succès ; plus encore dans un contexte où la pensée dominante avalise la régression de l'effort public pour la culture au prétexte des politiques d'austérité.

Le groupe FO souscrit aux principales recommandations du présent projet d'avis parmi lesquelles le renforcement des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), la promotion de l'emploi permanent, la pérennisation de la chronologie des médias, l'émergence de services publics culturels numériques indépendants face aux plates-formes des grands opérateurs.

De la même façon, le groupe FO souscrit au souhait du présent projet d'avis que l'ensemble du secteur culturel fasse l'objet d'une exclusion du champ d'application de la

directive « services ». De manière générale, le principe de l'exception culturelle nécessite des adaptations au secteur, qu'elles soient législatives ou sociales.

Le groupe FO ne peut que partager les craintes formulées par le rapporteur quant aux conséquences de l'acte III de la décentralisation. Il considère qu'une délégation globale des services de l'État aux collectivités territoriales bousculerait d'une manière radicale notre système culturel avec, en bout de chaîne, la suppression des DRAC et l'accroissement des inégalités territoriales en matière de développement culturel.

Cette délégation menace tout l'édifice public de soutien à la création, diffusion, production artistique, remettant en cause la pérennité même du ministère de la Culture et portant atteinte à l'égalité républicaine. Pour FO, il est impératif de garantir les missions du ministère de la Culture et celles de ses services déconcentrés.

En revanche, si le groupe FO rejoint le rapporteur sur la nécessité d'une harmonisation fiscale à même de prendre en considération l'ensemble des acteurs du champ culturel et limiter ainsi toute forme de dumping fiscal et social, il reste plus réservé quant à la mise en place d'une taxe dite « prédateur-payeur » appliquée aux entreprises, notamment les GAFAs, qui exercent une forme exclusive de captation des données personnelles. Le groupe FO confirme son attachement à une approche d'ensemble de la régulation en matière de protection des données tant au niveau national qu'au niveau européen.

Enfin, le groupe FO regrette que le présent avis n'ait pas affirmé de manière plus forte l'exigence d'un régime spécifique d'assurance chômage des intermittents du spectacle à même de leur assurer une couverture sociale et de conforter aussi notre offre culturelle, véritable patrimoine commun.

Malgré ces quelques réserves, le groupe FO a voté l'avis.

Entreprises

Nul ne peut rester insensible à la politique culturelle de son pays car l'art, sous toutes ses formes, fait partie de notre patrimoine culturel et nous devons le préserver, le faire éclore.

Or, d'un sujet qui se devait d'intéresser le plus grand nombre, on a abouti à un avis très technique qui s'est trop souvent réduit à une bataille d'experts.

Aussi, notre groupe a-t-il souhaité se référer à certains fondamentaux et à certaines valeurs qui lui sont chers dans ses entreprises pour s'exprimer ce jour.

Le groupe veut d'abord remercier le rapporteur qui a accepté un amendement récurrent qui consiste, compte tenu de l'état de nos finances publiques, à ne financer de nouveaux projets que par redéploiement de moyens existants.

Notre groupe partage également le souhait du rapporteur d'une harmonisation des taux de TVA en Europe afin de mettre fin aux distorsions fiscales qui pénalisent les entreprises françaises face aux géants du Net. Mais soyons réalistes, du souhait à la réalité, il y a plus qu'un long chemin à parcourir en la matière.

La liberté d'entreprendre est une valeur forte que nous prônons dans nos entreprises car elle est source de richesses, de créativité et d'épanouissement personnel. Nous aurions aimé retrouver ces données dans le domaine de la culture.

Hélas, nous avons trouvé un texte fortement empreint de dirigisme dont nombre de préconisations iront fort probablement à l'encontre du but recherché, à savoir un renouveau de la culture - nous citerons deux exemples emblématiques.

L'instauration du label « film solidaire » ou « film décent » pour des films produits dans des conditions socialement responsables est totalement illusoire, voire archaïque. Nous ne voulons pas de « brevet de respectabilité » qui ne fera que tuer le rêve, la passion ou encore la prise de risque. De surcroît, un tel encadrement qui ne reconnaît pas les talents et qui ne les rémunère pas à leur juste valeur, va faire fuir nos meilleurs producteurs et acteurs à l'étranger.

Vous proposez, Monsieur le rapporteur, de « promouvoir et d'encadrer les pratiques en amateur ».

Si la liberté d'entreprendre est fondamentale pour les chefs d'entreprises, elle l'est également en notre qualité de parents et de citoyens s'agissant notamment de la pratique des arts en amateur. Rarement dans la production du CESE, on n'aura vu un écrit restreignant autant le champ d'une liberté individuelle. Nous avons dénombré dans ce paragraphe douze fois le terme « cadre », « encadré » et « décret ».

Combien de films, de spectacles et de festivals de renom produits et joués dans notre pays disparaîtraient ou n'auraient même pas vu le jour si des bénévoles n'avaient donné de leur temps et partagé leurs passions avec les professionnels.

Et cette initiative des bénévoles doit être fortement soutenue car il en va du développement de la culture dans nos territoires Car, à trop vouloir régenter et encadrer la culture, c'est l'économie de ces territoires qu'on fragilise au profit des seules grandes villes et des métropoles culturelles.

Pour conclure, le groupe des entreprises soutient l'exception culturelle française qui fait partie de notre patrimoine et qui permet à la France de rayonner au-delà de nos frontières à la faveur d'un esprit créatif, de l'audace et de la prise de risque. Prenons garde à ne pas sur-administrer ce système qui a fait ses preuves.

Nous souhaitons pour terminer préciser que la présentation qui vient d'être faite en séance par le rapporteur ne reflète pas le consensus qui a perduré lors de nos débats.

En conséquence, le groupe des entreprises a voté contre l'avis.

Environnement et nature et Organisations étudiantes et mouvements de jeunesse

Après avoir traité l'éducation artistique dans un avis rendu en octobre dernier, le CESE a fait le choix d'aborder les questions relatives aux structures du secteur de la culture. Cet avis, tant dans sa partie consacrée au bilan des politiques mises en œuvre depuis la création du ministère de la culture, que dans la formulation de ses préconisations, témoigne d'un consensus national autour des nécessaires politiques publiques de la culture.

C'est notamment grâce au volontarisme politique exprimé par l'ensemble des gouvernements de la V^e République, que notre pays bénéficie aujourd'hui d'une création artistique et culturelle de grande qualité. Par ses travaux, notre section a notamment mis en évidence la multitude des mécanismes mis en œuvre et la diversité des formes d'intervention

de l'État et de ses collectivités qui ont rendu possible le principe même d'exception culturelle française.

Malgré ces réussites, le secteur culturel a été impacté et fragilisé par la crise économique et sociale. C'est donc dans un contexte de désengagement financier que l'avis réaffirme avec force le fait que la culture ne puisse être considérée comme un simple moyen de divertissement. Par l'imaginaire qu'elle transmet, elle permet de façonner une certaine forme de vivre ensemble. À ce titre, elle représente un puissant vecteur de cohésion sociale en permettant de rassembler notamment des identités plurielles. Si elle joue indéniablement un rôle démocratique, elle est aussi l'un des piliers de notre économie, à travers les emplois et les revenus qu'elle permet de créer.

La crise économique dont notre pays est victime n'est pas le seul motif d'affaiblissement du secteur culturel français. Les mutations technologiques, l'apparition de nouveaux acteurs économiques à l'instar des « GAFA », l'intégration européenne et la mondialisation des échanges commerciaux, posent de nombreux défis à notre modèle de création et de diffusion de la culture.

C'est là où la notion de « renouvellement » des politiques publiques de la culture prend tout son sens. Face à cette urgence à agir, l'avis propose de nouveaux instruments de régulations adaptés à la situation actuelle. L'un d'eux est la création d'un centre national de la musique, permettant de garantir l'intérêt général de ce secteur culturel.

C'est toujours dans le souci de prendre en compte les évolutions que connaît le secteur culturel, que nous avons abordé la révolution numérique. Celle-ci est vraisemblablement à l'origine du plus important bouleversement que connaît actuellement le monde de la culture. L'avis, en privilégiant une approche d'accompagnement et d'adaptation plutôt que de résistance, a fait le choix le plus judicieux. Plus qu'un danger, le numérique est un défi que nous devons relever. Si des règles strictes doivent être fixées aux acteurs qui, aujourd'hui, par leurs pratiques menacent l'exception culturelle, les nouvelles pratiques culturelles induites par le numérique ne sont pas toutes néfastes, loin de là. Elles contribuent d'une certaine manière à la démocratisation de la diffusion de la culture. Le numérique est également une force majeure de création et une opportunité de développement de la diversité des productions. Ces grandes évolutions sont d'ailleurs largement portées par les jeunes générations.

Malgré la qualité des débats que nous avons eus, nos groupes regrettent qu'un consensus plus ambitieux n'ait pu être trouvé sur la question du régime spécifique d'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle. Si la culture française rayonne à travers le monde, c'est notamment grâce à l'investissement de ces femmes et de ces hommes.

Pour conclure, cet avis est constitutif d'une démarche plus large qui consiste à préserver l'exception culturelle française. Dans la lignée du rapport Lescure, le rapporteur a fait le choix de démontrer que la force de l'intervention publique est déterminante pour la survie de notre industrie culturelle. Sans volontarisme, sans régulation, nous nous exposerions à de cruelles déconvenues, à l'image de celles que le brillant cinéma italien a connues dans les années 1980.

Parce que nous estimons que la culture est un droit du citoyen, qu'elle constitue notre richesse et notre patrimoine et qu'elle justifie à ce titre d'être pleinement considérée comme un bien public, nos groupes ont voté en faveur de l'avis.

Mutualité

Cet avis nous invite à rechercher les voies d'un « renouveau des politiques publiques de la culture ». Le groupe de la mutualité adhère à cette nécessité, tant il lui semble important de maintenir et de développer une politique culturelle ambitieuse et porteuse de lien social.

À une époque où les mutations économiques, sociales et technologiques sont importantes dans les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, mais pas uniquement, il apparaît indispensable de rechercher les moyens de les intégrer et de les anticiper afin de permettre un développement équitable des politiques culturelles, tant sur l'ensemble du territoire qu'auprès de tous les citoyens.

Comme le rappelle à juste titre l'avis, la double exigence d'une politique publique de la culture doit permettre d'une part, de répondre à des missions de service public et d'agir contre les inégalités culturelles et, d'autre part, de susciter et pérenniser un environnement favorable à la liberté de création des artistes.

Le groupe de la mutualité insiste sur le rôle des pratiques amateurs, facteurs de réalisation personnelle et de lien social. Par ailleurs, l'accès à ces pratiques, tout comme l'accès aux productions culturelles et artistiques, doit s'entendre à la fois au niveau territorial, socio-économique mais aussi tout au long de la vie et sans discrimination liée à des situations de handicap ou des lieux de vie (établissements sanitaires, médico-sociaux, pénitentiaires, zones rurales, quartiers en difficultés...).

La précarité de certains métiers artistiques appelle à une restructuration de l'emploi en luttant à la fois contre les pratiques abusives ou illégales et pour une couverture sociale consolidée. Cette dernière doit, en effet, prendre en compte les particularités de ces métiers, notamment dans le secteur des arts plastiques, qui n'est pas abordé dans cet avis.

La question de l'égalité hommes-femmes est également fortement posée dans le domaine de la culture et de la communication, car on constate un accès limité des femmes aux plus hautes responsabilités quel que soit le type de structures, ainsi qu'une offre de rôles féminins plus faible. Si, comme le souligne l'avis, ces constats dépassent largement le champ de cet avis, cela n'empêche pas la mise en place d'actions spécifiques à ces secteurs, telles que proposées par le comité pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication.

Le groupe de la mutualité salue le travail du rapporteur, nécessairement très technique compte tenu de la complexité de ces secteurs en constante évolution technologique et économique. Le renouveau des politiques culturelles doit permettre la préservation d'une diversité culturelle essentielle à notre identité collective et individuelle.

Le groupe de la mutualité a voté l'avis.

Outre-mer

Les politiques publiques de la culture doivent, en effet, pleinement contribuer à pérenniser l'exception culturelle de notre pays, riche d'une multitude d'expressions.

La richesse pluriethnique, la variété des conceptions de la vie et l'organisation sociale perceptible dans le monde ultramarin nourrissent cette formidable diversité culturelle, qui participe pleinement à la construction de l'exception culturelle de notre pays.

Compte tenu de ces spécificités auxquelles s'ajoute, pour certaines de ces collectivités ultramarines, un important statut d'autonomie qui leur donne de larges compétences dans le domaine culturel, la réalisation des politiques publiques dans ce domaine s'avère souvent complexe sur ces territoires.

Cette complexité doit, en effet, être le reflet de la diversité culturelle de la population, mais aussi des différentes formes de culture et permettre leur expression dans le cadre de pratiques artistiques professionnelles ou en amateur.

Les collectivités territoriales ultramarines ont, aujourd'hui encore, relativement peu développé les outils de promotion de cette diversité culturelle, notamment en termes de formation des opérateurs, de mise en place de nouveaux modes de financement de la création.

L'État a, dans ce cadre, un rôle moteur d'accompagnement à jouer, lui qui a été par le passé le garant du développement de la culture kanak, en Nouvelle-Calédonie, à travers les accords de Matignon, qui est également très actif dans la préservation des cultures amérindiennes en Guyane, polynésienne à Wallis et Futuna ou mahoraise à Mayotte, en finançant des chantiers de fouilles archéologiques, des études linguistiques et divers inventaires de techniques et de productions traditionnelles.

Le groupe de l'Outre-mer note avec regret que ces différents aspects sont absents de l'avis, parfois complexe techniquement mais, au demeurant, fruit d'un important travail de la part de la section et de son rapporteur.

Le groupe de l'Outre-mer a voté l'avis.

Personnalités qualifiées

M. Terzian : « Le cinéma et l'audiovisuel sont deux des moteurs essentiels du secteur des industries culturelles qui représentent 3,2 % de notre PIB et environ 1 million d'emplois.

Le cinéma français est n°1 en Europe depuis 25 ans et n°2 mondial grâce à un système de régulation patiemment tissé depuis Malraux par tous les gouvernements successifs et des accords interprofessionnels.

Alors que le cinéma italien a disparu, le cinéma français a doublé ses entrées en salles dans les vingt dernières années, de 116 à 216 millions et porté sa part de marché de 26 à 40 %, performance unique au monde.

Pourtant, notre modèle audiovisuel reconnu dans le monde entier fait depuis quinze mois l'objet d'une dizaine de rapports aux tonalités curieusement alarmistes, au risque de suggérer toutes sortes d'aménagements qui pourraient transformer le modèle gagnant d'aujourd'hui en modèle fracassé, freinant tant l'initiative privée que la créativité et nous submergeant de productions importées.

Je ne voterai donc pas l'avis. En effet :

Je ne peux accepter l'idée abstraite de films ambitieux insuffisamment financés et qui justifieraient une aide arbitraire de l'État, décidée par qui et en fonction de quoi ?

Je ne peux accepter l'idée d'accorder un brevet de respectabilité à certains films en fonction des rémunérations des uns rapportées à celles des autres, alors que, depuis 2013 et les différentes polémiques, le marché régule tant les budgets que les rémunérations qui sont tous les deux fortement à la baisse, tout comme le nombre de films mis en chantier ! Films

solidaires ou films décents comme le préconise l'avis, c'est frapper du sceau de l'infamie les succès ou les échecs qui relèvent de la libre initiative des producteurs à leurs risques et périls.

Je ne peux accepter l'idée de restituer aux auteurs des droits contractuellement cédés et rémunérés parce que le marché n'en est pas demandeur par cycles.

Je ne peux accepter l'idée que les auteurs et les artistes soient regardés comme les perdants d'un système qu'il faudrait réviser alors que la Commission européenne, qui les considère comme les mieux protégés, voudra se saisir de cette opportunité pour aller vers le copyright.

Je ne peux accepter l'idée de refinancer le service public de la télévision, grandement appauvri par la loi de 2008, en s'appropriant une partie des actifs des artisans producteurs indépendants, pour compenser la chute des ressources publicitaires. Illusion. Tout comme le retour à plus de production interne, c'est-à-dire à l'ORTF d'il y a trente ans.

Je ne peux accepter l'idée d'une clause de diversité renforcée pour contraindre les grands diffuseurs TF1, FTV, M6, OCS, Canal+, afin de favoriser le renouvellement des talents alors que 50 % de la production française est constituée de premier ou deuxième film, taux de renouvellement des talents unique au monde.

Enfin le fonds de soutien, épargne forcée prise sur les recettes pour être réinvestie dans les seuls films français, ne peut être rapporté au budget des films pour améliorer fictivement leur rendement. Un film est avant tout un projet artistique et non un placement financier.

J'ai plaidé pour que ce projet d'avis ne porte pas une vision dirigiste d'une culture d'État qui ne dirait pas son nom.

Je suis fier et ambitieux pour notre cinéma qui mêle tous les talents, auteurs, artistes, techniciens réunis par un producteur pour donner le meilleur de leur créativité en assumant avec passion les risques, les succès, les échecs.

Je me réjouis que la ministre de la Culture et de la communication s'inspire de la philosophie du rapport de Jacques Attali et cherche à stimuler la croissance en libérant les énergies créatives.

Enfin, pour porter les valeurs de la culture et du cinéma français, souvenons-nous de Cannes 2013, où Steven Spielberg lui-même défendait le système français aux côtés de Costa-Gavras dans une initiative lancée par Aurélie Filippetti pour défendre l'exception culturelle.

Demain, le système français portera notre richesse et le talent de nos artistes à travers le monde. C'est d'un nouvel élan dont il a besoin en libérant les énergies et l'inspiration. Après trois palmes d'or en cinq ans et dix Oscars à Hollywood, en sept ans les perspectives de notre création sont inouïes. Il faut briser tous les corsets. Il faut surtout y croire.

En ce qui me concerne je voterai contre ce projet d'avis ».

M. Aschieri : « Je dois avouer que, sans doute comme beaucoup de membres de notre section, j'ai beaucoup appris au cours du travail qui a abouti au présent avis. Il faut dire que le sujet est vaste, qui embrasse les politiques de la culture dans l'ensemble du domaine du spectacle vivant et enregistré. C'est dire que nous devons le considérer dans sa globalité et pas seulement à travers tel ou tel de ses aspects.

Ce que j'ai appris et compris grâce à ce travail, c'est que notre pays, au fil des années, a construit dans un relatif consensus un modèle de développement, de financement et de

défense de la création artistique, qui constitue une exception, un modèle que nous devons à la fois préserver et adapter pour le conforter. Et ce que j'entends approuver, c'est cette volonté d'une adaptation qui renforce ce modèle, sans pour autant en renier les principes.

Les orientations qu'affiche en la matière le projet me semblent les bonnes : assurer la diversité dans la création et la diffusion des œuvres, viser à la démocratisation dans l'accès aux œuvres sur l'ensemble du territoire, faire en sorte que l'ensemble des médias qui tirent profit de la création artistique contribuent aux formes de financement et de redistribution dont le CNC constitue un modèle efficace, mais aussi améliorer les conditions d'emploi, de rémunération et de protection sociale des salariés de ces secteurs. Il n'est pas indifférent pour moi que le texte affirme que la responsabilité sociale des entreprises concerne aussi les entreprises du spectacle vivant et enregistré.

Le projet d'avis a, selon moi, également le mérite de rester équilibré, de rechercher des propositions acceptables pour les acteurs du domaine et de ne pas se substituer aux partenaires sociaux. C'est ainsi que, s'agissant du fameux dossier des intermittents, il refuse de prendre parti tout en mentionnant l'existence d'un débat et de désaccords ; mais si vous regardez attentivement nombre de préconisations, vous verrez qu'elles renvoient à des négociations entre partenaires concernés.

Il est un dernier point que je veux souligner, c'est l'accent mis sur les enjeux européens en ce domaine : qu'il s'agisse d'harmonisation fiscale, d'aides publiques, de participation des fameux GAFAM au financement de la création dont ils tirent profit ou de défense de l'exception culturelle dans les négociations commerciales, l'Union européenne a un rôle essentiel à jouer. Le texte le dit bien et insiste à juste titre sur la nécessité que notre gouvernement joue un rôle actif et déterminé pour que soient prises les décisions qui, non seulement confortent le modèle français, mais permettent de défendre la diversité des cultures au sein de l'Union.

Vous avez compris que je voterai en faveur de ce texte ».

UNAF

Le champ de la politique culturelle en France est très large. La politique culturelle est désormais associée aux communications et à la culture de masse avec radio, télévision, cinéma et nouvelles technologies. Le livre confronté au développement du numérique entre dans ce vaste périmètre. La culture est ainsi de plus en plus liée aux industries culturelles dont l'importance économique a d'ailleurs été récemment soulignée par un rapport des inspections générales des finances et des affaires culturelles.

L'avis embrasse l'ensemble des politiques publiques de la culture mais, très vite, un lecteur attentif pourra voir qu'une sélection est opérée sans que, pour autant, ces choix soient clairement expliqués. Le groupe de l'UNAF regrette que dans des parties importantes de l'avis touchant notamment à la recherche de nouveaux financeurs ou encore à la structuration de l'emploi, les préconisations du CESE soient la reprise plus ou moins explicite des rapports Lescure, du Conseil national du numérique, de la mission Phéline et enfin du rapport d'information Kert-Gille des commissions des affaires sociales et des affaires culturelles et éducation de l'Assemblée nationale. L'avis précise ainsi que ces préconisations « *s'inspirent largement* », « *s'inscrivent dans le cadre du rapport* » ou encore que le CESE « *retient celles de la mission* ». On constate donc que le CESE reprend à son compte des recommandations faites par d'autres sans aucun argumentaire ou démonstration de leur bien-fondé. L'intérêt d'un tel avis est donc limité.

Le groupe de l'UNAF note toutefois que l'avis prend soin, dans deux pages du texte, d'aborder l'éducation à l'image, au cinéma, à l'audiovisuel et à internet. Il regrette que ce point n'ait pas fait l'objet de plus longs développements. Par exemple, il n'y est aucunement question d'éducation artistique et culturelle y compris par le biais du numérique, qui a été affirmé comme priorité nationale par la ministre de la Culture. L'éducation artistique et culturelle ne doit plus être le « passager clandestin » des politiques publiques de la culture et aurait mérité une attention particulière du CESE dans son avis sur les politiques publiques de la culture. Enfin, au regard des enjeux économiques, sociaux, sociétaux et éducatifs du numérique, les familles sont les premiers lieux d'éducation dans la découverte et les apprentissages au numérique et le groupe de l'UNAF regrette qu'elles n'apparaissent pas comme telles.

Le groupe de l'UNAF, malgré ces réserves, a voté l'avis.

UNSA

L'UNSA tient avant tout à affirmer que le spectacle vivant et enregistré, quelle que soit la forme qu'il prend, doit être valorisé, soutenu et développé en tant que lien social essentiel et tissu culturel de base accessible à tous face aux dérives marchandes de la mondialisation qui tend à l'uniformisation selon un modèle dominant et qui menace tant la diversité culturelle que l'appropriation citoyenne du fait culturel.

Cet avis, dont le sujet est très technique et complexe, a le mérite de réunir les constats et préconisations relevés dans de nombreux rapports ou lois récents permettant de faire la synthèse des questions essentielles posées par le numérique :

- rapport de la mission d'information sur les conditions d'emploi dans les métiers artistiques de Kert-Gille en avril 2013 ;
- rapport de la mission Acte II de l'exception culturelle - Contributions aux politiques culturelles à l'ère numérique de Pierre Lescure en mai 2013 ;
- mission Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant en juin 2013 ;
- loi du 15 novembre 2013 sur la production indépendante ;
- rapport Bonnell sur le financement de la production et de la distribution cinématographique de décembre 2013 ;
- rapport de la mission Phéline Musique en ligne et partage de la valeur en décembre 2013 ;
- rapport Vallet du 17 décembre 2013 sur les obligations de financement de la production audiovisuelle ;
- mission d'expertise Colin-Collin sur la fiscalité de l'économie numérique ;
- emploi, bénévolat et financement des associations culturelles de janvier 2014.

À la suite de la loi Hadopi, cette conjonction de rapports démontre que l'ère du tout numérique constitue un sujet essentiel pour le secteur du spectacle vivant et enregistré, dont se sont saisis les opérateurs de l'État.

Si les préconisations de cet avis, qui reprennent nombre de recommandations déjà faites et pour certaines en cours d'adaptation dans la loi, ne semblent pas innover, elles ont pour effet d'insister auprès des instances décisionnaires, en particulier en Europe et à l'international.

En effet, la diffusion sur internet dépassant de fait nos frontières, il est plus que nécessaire d'harmoniser la fiscalité au sein de l'Europe afin de pérenniser un secteur générateur d'emplois, d'autant plus à l'heure où les subventions publiques se font plus rares.

Comme le dit l'avis, même si la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles adoptée en 2005 ne traitait pas de l'effet internet, elle pose le principe de cette responsabilité dévolue aux États, légitimant les politiques publiques de soutien et de promotion à la création artistique.

Il n'est donc pas question de détruire ni même d'affaiblir dans ce secteur les modes de financement à la française qui ont su démontrer leur efficacité par le maintien d'une production de haut niveau qualitatif et quantitatif, au contraire de nombre d'autres pays européens. En revanche, les modes de consommation ayant évolué, les modes de diffusion et les réglementations, en particulier en matière de droit d'auteur et de mise en ligne non marchande, doivent s'adapter tout en garantissant la jouissance de leurs droits aux auteurs et un coût constant pour les usagers.

Il semble que nombre de mécanismes efficaces pourraient être élargis, développés, adaptés :

- modèle « vertueux » du cinéma, dans le sens qu'il mobilise peu de subventionnement public, qu'il provisionne un pourcentage sur les recettes générées aux nouvelles productions et qu'il organise la défense de la culture française ;
- l'encadrement de la diffusion et de l'exploitation par les licences libres ;

Pour le secteur du spectacle vivant et enregistré, l'UNSA revendique le redéveloppement de l'emploi qualifié permanent allant dans le sens de la sécurisation de l'emploi et dans celui de la pérennité d'un régime spécifique de l'intermittence contrôlé mais indispensable.

Dans le contexte actuel économique et social, il faut encourager le développement de ces secteurs qui entraînent avec eux une économie périphérique réelle et une vitalité nécessaires aux territoires, comme cela a été démontré notamment avec les festivals.

Le maillage territorial des lieux de formation, de production et de diffusion est donc essentiel à l'activité économique des régions. La réussite, le dynamisme, l'essor et la pérennité de ces lieux passent par un financement pluriannuel, la mise à disposition de locaux et de matériel et un accompagnement de la communication et de la promotion.

En revanche, pour ce qui est d'internet, ce mode de diffusion considéré comme « universel » ne semble pas capable de devenir un nouveau mode de production permettant d'exercer, pour partie, son métier d'artiste en région et ainsi de déconcentrer les équipements culturels.

L'UNSA en appelle donc à un engagement fort et coordonné de l'État et des collectivités territoriales tant en matière de financement que de modèles économiques responsables et ambitieux qu'il faut considérer plus comme un investissement qu'une dépense au bénéfice d'emplois non délocalisables.

L'UNSA a voté cet avis.

Scrutin

Scrutin sur l'ensemble du projet d'avis
présenté par Claude Michel, rapporteur

| | |
|-------------------|-----|
| Nombre de votants | 166 |
| Ont voté pour | 110 |
| Ont voté contre | 35 |
| Se sont abstenus | 21 |

Le CESE a adopté.

Ont voté pour : 110

| | |
|---|---|
| <i>Agriculture</i> | M. Bastian, Mmes Beliard, Bernard, Bonneau, MM. Brichart, Cochonneau, Mme Lambert, MM. Pelhate, Pinta, Mmes Serres, Sinay. |
| <i>Associations</i> | M. Allier, Mme Arnoult-Brill, M. Da Costa, Mme Jond, M. Leclercq. |
| <i>CFDT</i> | M. Blanc, Mmes Boutrand, Briand, M. Duchemin, Mme Hénon, M. Honoré, Mme Houbairi, MM. Le Clézio, Legrain, Malterre, Mme Nathan, M. Nau, Mme Prévost, M. Quarez. |
| <i>CFE-CGC</i> | M. Artero, Mme Couturier, M. Lamy. |
| <i>CFTC</i> | M. Coquillion, Mme Courtoux, MM. Ibal, Louis, Mme Parle. |
| <i>CGT</i> | Mmes Crosemarie, Cru-Montblanc, M. Delmas, Mmes Farache, Geng, Hacquemand, MM. Mansouri-Guilani, Marie, Michel, Teskouk. |
| <i>CGT-FO</i> | MM. Bellanca, Chorin, Mme Millan, M. Nedzynski, Mme Nicoletta, MM. Peres, Porte, Mme Thomas, M. Veyrier. |
| <i>Coopération</i> | M. Lenancker, Mmes Rafael, Roudil. |
| <i>Environnement et nature</i> | MM. Bonduelle, Bougrain Dubourg, Mmes de Bethencourt, Denier-Pasquier, Ducroux, MM. Genty, Guerin, Mmes de Thiersant, Laplante, Vincent-Sweet. |
| <i>Mutualité</i> | MM. Andreck, Davant, Mme Vion. |
| <i>Organisations étudiantes et mouvements de jeunesse</i> | MM. Djebara, Dulin, Mmes Guichet, Trelu-Kane. |
| <i>Outre-mer</i> | MM. Arnell, Budoc, Grignon, Janky, Kanimoa, Lédée, Omarjee, Osénat, Mmes Romouli-Zouhair, Tjibaou. |
| <i>Personnalités qualifiées</i> | M. Aschieri, Mmes Brunet, Chabaud, Flessel-Colovic, M. Gall, Mmes Gard, Graz, MM. Hochart, Khalfa, Mme Meyer, MM. Obadia, Urieta. |

| | |
|-------------|---|
| <i>UNAF</i> | Mme Basset, MM. Farriol, Feretti, Fondard, Joyeux, Mmes Koné, L'Hour, Therry. |
| <i>UNSA</i> | M. Bérille, Mme Dupuis, M. Grosset-Brauer. |

Ont voté contre : 35

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>Entreprises</i> | M. Bailly, Mme Bel, M. Bernasconi, Mmes Castera, Dubrac, Duhamel, Duprez, Frisch, M. Gailly, Mme Ingelaere, MM. Jamet, Lebrun, Marcon, Mariotti, Mongereau, Placet, Pottier, Mme Prévot-Madère, MM. Ridoret, Roubaud, Mme Roy, M. Schilansky, Mme Vilain. |
| <i>Personnalités qualifiées</i> | Mme Ballaloud, MM. Baudin, Corne, Mmes El Okki, Fontenoy, de Kerviler, MM. Kirsch, Le Bris, Lucas, Mmes de Menthon, du Roscoät, M. Terzian. |

Se sont abstenus : 21

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>Agriculture</i> | MM. Giroud, Gremillet, Vasseur. |
| <i>Artisanat</i> | MM. Bressy, Crouzet, Mme Gaultier, M. Griset. |
| <i>CFE-CGC</i> | Mme Couvert, M. Dos Santos, Mme Weber. |
| <i>Coopération</i> | Mme de L'Estoile, M. Verdier. |
| <i>Entreprises</i> | M. Roger-Vasselin. |
| <i>Personnalités qualifiées</i> | Mme Dussaussois, MM. Geveaux, Guirkingier, Mme Ricard, MM. Richard, de Russé. |
| <i>Professions libérales</i> | MM. Capdeville, Gordon-Krief. |

Annexes

Annexe n° 1 : composition de la section de l'éducation, de la culture et de la communication

✓ **Président** : Philippe DA COSTA

✓ **Vice présidentes** : Claire GIBAULT et Claire GUICHET

Agriculture

✓ Monique BERNARD

Artisanat

✓ Monique AMOROS

Associations

✓ Philippe DA COSTA

✓ Bérénice JOND

CFDT

✓ Adria HOUBAIRI

✓ Xavier NAU

CFE-CGC

✓ Jean-Claude DELAGE

CFTC

✓ Bernard IBAL

CGT

✓ Claude MICHEL

CGT-FO

✓ Françoise NICOLETTA

✓ Éric PERES

Entreprises

✓ Geneviève BEL

✓ Danielle DUBRAC

✓ Sophie DUPREZ

Environnement et nature

✓ Jacques BEALL

Organisations étudiantes et mouvements de jeunesse

- ✓ Azwaw DJEBARA
- ✓ Claire GUICHET
- ✓ Marie TRELLU-KANE

Outre-mer

- ✓ Marie-Claude TJIBAOU

Personnalités qualifiées

- ✓ Rachel BRISHOUAL
- ✓ Claire GIBault
- ✓ Marie-Aleth GRARD
- ✓ Laura FLESSEL-COLOVIC
- ✓ Alain TERZIAN
- ✓ Gérard ASCHIERI Rattaché administrativement au groupe

UNAF

- ✓ Henri JOYEUX
- ✓ Christiane THERRY

Annexe n° 2 : liste des personnes auditionnées et rencontrées

- ✓ **M. Eugène ANDREANSKY,**
délégué général de l'association Les enfants de cinéma
- ✓ **Maître Julien BRUNET,**
Avocat au Barreau de Paris
- ✓ **Mme Audrey AZOULAY**
directrice générale déléguée du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)
- ✓ **Mme Anne COCHARD**
directrice de la création, des territoires et des publics au CNC
- ✓ **Madame Pauline DURAND-VIALLE**
déléguée adjointe de la Société des réalisateurs de films (SRF)
- ✓ **Monsieur Jean-Patrick GILLE**
député et rapporteur de la mission d'information de l'Assemblée nationale sur « Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques »
- ✓ **M. Issam KRIMI,**
pianiste et compositeur de musique, co-dirigeant du groupement d'artistes MUSIC UNIT
- ✓ **M. Pierre LESCURE**
président de la mission « Acte II de l'exception culturelle à l'ère du numérique »
- ✓ **Monsieur Jacques PESKINE**
président de la Fédération des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC)
- ✓ **M. Pascal ROGARD,**
*directeur général de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques (SACD),
président de la Coalition française pour la diversité culturelle*
- ✓ **M. Guy SAEZ**
professeur de sociologie à l'Institut d'études politiques de Grenoble
- ✓ **Monsieur Cyril SEASSAU**
délégué général de la Société des réalisateurs de films (SRF)
- ✓ **Madame Laurence TISON-VUILLAUME**
adjointe au directeur général de la création artistique au ministère de la Culture et de la communication
- ✓ **Monsieur Jean-Noël TRONC**
directeur général de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)
Le rapporteur s'est par ailleurs entretenu avec :
- ✓ **M. Laurent VALLET,**
directeur de l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC)

Le rapporteur remercie

- ✓ Catherine ALMERAS
- ✓ Jean-Jacques BAREY
- ✓ Angeline BARTH
- ✓ Marie-Pierre BOURSIER
- ✓ Jérôme BRODIER
- ✓ Marc CHAUVELOT
- ✓ Pierrette CHENOT
- ✓ Patrick DESCHE
- ✓ Daniel EDINGER
- ✓ Denys FOUQUERAY
- ✓ Denis GRAVOUIL
- ✓ Franck GUILLAUMET
- ✓ Yann GUILLOU
- ✓ Alain HAYOT
- ✓ Françoise LAMONTAGNE
- ✓ Pierre LAURENT
- ✓ William MAUNIER
- ✓ Nicolas MONQUAUT
- ✓ Jean-François PUJOL
- ✓ Jack RALITE
- ✓ Emmanuel de RENGERVE
- ✓ Noémie ROUANET
- ✓ Jimmy SHUMAN
- ✓ Marc SLYPER
- ✓ Jean-Pierre THORN
- ✓ Denis VEMCLEFS
- ✓ Jean VOIRIN

Annexe n° 3 : table des sigles

| | |
|---------|--|
| ADAMI | Société civile de l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes |
| AGEFIPH | Association de gestion du fonds pour l'insertion professionnelle des personnes handicapées |
| ASTP | Association pour le soutien du théâtre privé |
| CCN | Centre chorégraphique national |
| CDC | Centre de développement chorégraphique |
| CDN | Centre dramatique national |
| CDR | Centre dramatique régional |
| CMP | Commission mixte paritaire |
| CNAR | Centre national des arts de la rue |
| CNC | Centre national de la cinématographie et de l'image animée |
| CNCM | Centre national de créations musicales |
| CNR | Conseil national de la résistance |
| CNV | Centre national de la variété et du jazz |
| COM | Contrat d'objectifs et de moyens |
| COSIP | Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels |
| CREDOC | Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie |
| CSA | Conseil supérieur de l'audiovisuel |
| DRAC | Direction régionale des affaires culturelles |
| EPCI | Etablissement public de coopération intercommunale |
| GAFA | Google, Apple, Facebook, Amazon |
| GATT | General Agreement on Tariffs and Trade |

| | |
|--------|---|
| GEIE | Groupe européen d'intérêt économique |
| GEIQ | Groupements d'employeurs pour l'insertion et les qualifications |
| GUSO | Guichet unique du spectacle occasionnel |
| IFCIC | Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles |
| INA | Institut national de l'audiovisuel |
| MAP | Modernisation de l'action publique |
| MAPAM | Modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles |
| PNAC | Pôle national des arts du cirque |
| RCP | Rémunération pour copie privée |
| RGEC | Règlement général d'exemption par catégorie |
| SACEM | Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique |
| SMAD | Services de médias audiovisuels à la demande |
| SOFICA | Sociétés de financement du cinéma et de l'audiovisuel |
| TSA | Taxe spéciale additionnelle |
| TST | Taxe sur les services de télévision |
| TST-E | Taxe sur les services de télévision des éditeurs |
| TST-D | Taxe sur les services de télévision des distributeurs |
| UNESCO | Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture |
| VàD | Vidéo à la demande |
| VOD | Video on demand |

Annexe n° 4 : bibliographie

- ATD Quart Monde, *En finir avec les idées fausses sur les pauvres et la pauvreté*, août 2013.
- Vincent Dubois, Marine de Lassalle, *Les publics du spectacle vivant en Alsace*, septembre 2012
- Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, La Découverte - Ministère de la Culture et de la communication, 2009
- Philippe Coulangeon, Yannick Lemel, *Les pratiques culturelles et sportives des Français : arbitrage, diversité et cumul*, Economie et statistique n°423, 2009
- Actes des journées d'économie de la culture coordonnés par Xavier Greffe, *Création et diversité au miroir des industries culturelles*, La Documentation française, 2006
- INSEE, *Enquête Emploi*, 2009
- INSEE, *France, portrait social – édition 2013*
- Inspection générale des finances, Inspection générale des affaires culturelles, *L'apport de la culture à l'économie en France*, décembre 2013
- René Bonnell, *Le financement de la production et de la distribution cinématographiques*, décembre 2013
- Christian Phéline, *Musique en ligne et partage de la valeur – État des lieux, voies de négociation et rôles de la Loi*, Rapport à la ministre de la Culture et de la communication, décembre 2013
- Laurent Vallet, *Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir*, Rapport à la ministre de la Culture et de la communication, décembre 2013
- CREDOC, *La diffusion des technologies de l'information et de la communication dans la société française (2013)*, novembre 2013
- Ernst & Young, *Au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France*, novembre 2013.
- Délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes du Sénat, *La place des femmes dans l'art et la culture*, rapport d'information n°704 présenté par Mme Brigitte Gonthier-Maurin, juin 2013
- Rapport d'information sur *Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques* présenté par M. Jean-Patrick Gille au nom de la mission d'information présidé par M. Christian Kert, Assemblée nationale, avril 2013
- Le Club des 13, rapport de synthèse, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, décembre 2007

LES ÉTUDES DU CONSEIL ÉCONOMIQUE, SOCIAL ET ENVIRONNEMENTAL



L'alternance dans l'éducation

Jean-Marc Montell
février 2014

Les Éditions des JOURNAUX OFFICIELS

Dernières publications de la section de l'éducation, de la culture et de la communication

- *L'alternance dans l'éducation*
- *Pour une politique de développement du spectacle vivant : l'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie*
- *Avant-projet de loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République*
- *Réussir la démocratisation de l'enseignement supérieur : l'enjeu du premier cycle*
- *La mobilité des jeunes*
- *Les inégalités à l'école*

LES DERNIÈRES PUBLICATIONS DU CONSEIL ÉCONOMIQUE, SOCIAL ET ENVIRONNEMENTAL (CESE)

- *Concertation entre parties prenantes et développement économique*
- *Projet de loi relatif à l'adaptation de la société au vieillissement*
- *Les femmes éloignées du marché du travail*
- *L'alternance dans l'éducation*
- *La stratégie d'investissement social*
- *Les conséquences de Solvabilité II sur le financement des entreprises*
- *Le travail à temps partiel*
- *Internet : pour une gouvernance ouverte et équitable*

**Retrouvez l'intégralité
de nos travaux sur
www.lecese.fr**

Imprimé par la direction de l'information légale et administrative, 26, rue Desaix, Paris (15^e)
d'après les documents fournis par le Conseil économique, social et environnemental

N° de série : 411140011-000413 – Dépôt légal : avril 2014

Crédit photo : shutterstock, paristuta
Direction de la communication du Conseil économique, social et environnemental

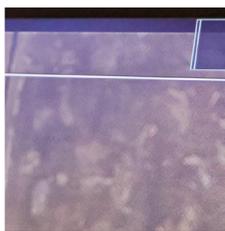
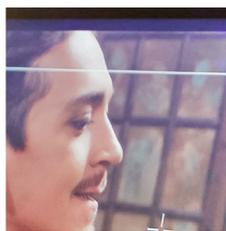
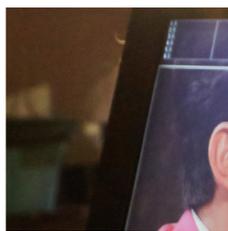


LES **AVIS**
DU CONSEIL
ÉCONOMIQUE,
SOCIAL ET
ENVIRONNEMENTAL



La France est riche de son paysage artistique et de la vitalité de ses créateurs. Pourtant, malgré la densité et la pluralité des politiques publiques, des inégalités économiques, sociales et culturelles subsistent et des déséquilibres nouveaux apparaissent en particulier à l'ère du numérique.

Le CESE préconise une réforme profonde de nos systèmes de régulation publique dans le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel. Il formule des propositions à cet effet *Pour un renouveau des politiques publiques de la culture.*



CONSEIL ÉCONOMIQUE, SOCIAL
ET ENVIRONNEMENTAL
9, place d'Iéna
75775 Paris Cedex 16
Tél. : 01 44 43 60 00
www.lecese.fr



N° 41114-0011 prix : 12,90 €

ISSN 0767-4538 ISBN 978-2-11-120943-5

Diffusion
Direction de l'information
légale et administrative
Les éditions des Journaux officiels
tél. : 01 40 15 70 10
www.ladocumentationfrancaise.fr



9 782111 209435