

LE STATUT DES ARTISTES INTERVENANT DANS LES ACTIONS DE SENSIBILISATION.

COMPTE RENDU DE LA JOURNEE D'INFORMATION
4 OCTOBRE 1999

Journée organisée par les centres de Ressources du Spectacle vivant



Accueil, présentation

Vincent Gatel

chargé de mission réglementation et production de spectacles - Centre National du Théâtre.

Merci d'être venus aussi nombreux à ce deuxième rendez vous organisé par le **Centre national de la danse (CND)**, le **Centre national du théâtre(CNT)**, **Hors les Murs** et **l'IRMA**. Cette journée d'information abordera la question du statut des artistes intervenant dans les actions de sensibilisation .

Il existe un ensemble de dispositifs institutionnels et associatifs permettant le développement d'actions de sensibilisation en relation à la création et à la diffusion. Ces actions prennent différentes formes entre spectacle et enseignement sans être ni du spectacle ni de l'enseignement au sens propre.

Concernant ces actions, il nous a semblé important de soulever le paradoxe suivant : elles sont confiées à des artistes parce qu'ils sont *artistes*, mais au regard des administrations, notamment les organismes sociaux, ces *artistes* ne sont pas considérés comme artistes du spectacle. On a donc demandé aux participants d'avoir ce paradoxe à l'esprit.

Dans un premier temps nous allons dresser un panorama et rappeler les enjeux des dispositifs institutionnels initiés dans les secteurs de la rue, du théâtre, de la danse et de la musique.

Dans un deuxième temps nous aborderons les incidences sociales et fiscales qui rejaillissent sur le statut des *artistes* intervenant dans ces actions de sensibilisation.

Ensuite nous laisserons la parole à la salle pour un débat animé par Emmanuel Wallon.

1. Panorama et enjeux des dispositifs institutionnels initiés dans les secteurs de la rue, du théâtre, de la danse et de la musique.

Chantal Dahan, modératrice

a dirigé la rédaction de deux ouvrages "Le guide de la danse et de l'action culturelle" pour la Cité de la musique et "Le guide de l'action théâtrale" pour le Centre national du théâtre.

L'objectif de cette table ronde composée de responsables d'institutions et d'associations ayant mis en place des dispositifs d'actions de sensibilisation est de rappeler l'origine de ces dispositifs et les demandes faites aux artistes.

Depuis une vingtaine d'années, l'État, les collectivités territoriales et les associations ont développé des actions en direction des scolaires, des amateurs, des prisonniers, des habitants des quartiers défavorisés et des malades hospitalisés. Le ministère de la Culture s'est engagé dans cette voie dans la perspective d'un accès à *la culture pour tous*. Il a soutenu le développement de ces actions dans les établissements dont il a la charge avec, par exemple, la charte des missions de service public mais aussi en passant des conventions ou en signant des protocoles avec d'autres ministères : Éducation Nationale, Jeunesse et Sports, Justice, Agriculture et Ville.

Anciens ou nouveaux, il existe ainsi un grand nombre de dispositifs parmi lesquels il est parfois difficile de se repérer. Vous pourrez en trouver la liste dans les deux guides cités précédemment. Il est bon de savoir que 50% des subventions allouées aux actions de sensibilisation ne relèvent pas de ces dispositifs, et que ceux ci doivent être pensés en terme d'outils au service d'un projet et non l'inverse.

Deux questions se posent:

Pourquoi ces dispositifs ont tété mis en place ?

En quoi nécessitent-ils la présence d'un artiste ou d'une équipe artistique ?

En fonction des réponses, nous pourrons discuter de ce qui fonctionne ou non et définir un modèle ou des éléments qui permettent de repenser le statut de l'artiste intervenant.

Anne Minot, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, ministère de la Culture.

Le terme de sensibilisation apparaît de manière explicite au début des années 80, même si les actions de sensibilisation se trouvent au croisement des préoccupations centrales du ministère depuis plus longtemps sous deux formes: la démocratisation de l'accès à la culture et le soutien à la création. Ces actions ancrent leurs objectifs et leur légitimité dans ces deux missions fondamentales données au ministère de la Culture dès sa création en 1959 et qui n'ont jamais cessé d'être réaffirmées.

Chaque nouveau décret réaffirme ces missions dans les mêmes termes : *favoriser la création d'œuvres de l'art et de l'esprit et rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité.*

La troisième des missions est celle d'*assurer la plus vaste audience de notre patrimoine culturel.* Les actions de sensibilisation se fondent sur des missions fondamentales et constantes du ministère de la Culture.

Catherine Trautmann le réaffirme en janvier 1999 lorsqu'elle présente la nouvelle DMDTS. Elle dit; *"l'engagement de l'État en faveur de l'art et de la culture relève d'abord d'une conception et d'une exigence de la démocratie qui consiste à favoriser l'accès de tous aux œuvres de l'art et aux pratiques culturelles et à nourrir le débat collectif et la vie sociale d'une présence forte de la création artistique. C'est autour de ces principes que je souhaite fonder la politique du spectacle vivant pour les années à venir. Le sujet principal de l'action culturelle est l'artistique. Ce qui m'intéresse, c'est l'artiste lorsqu'il joue son rôle."*

Ainsi a-t-on vu fleurir depuis une quinzaine d'années dans des départements ministériels différents et avec diverses entrées des dispositifs ayant tous la même philosophie et le même objectif. Ces entrées étant celles de l'éducation artistique et des publics spécifiques dans des dispositifs conjoints avec l'Éducation Nationale ou d'autres ministères, celle de la Politique de la Ville, celle de l'implantation territoriale d'équipes artistiques pour un aménagement culturel du territoire. L'action de sensibilisation est bien un point central de l'action culturelle.

A la DMDTS, pour le spectacle vivant, les actions de sensibilisation sont demandées aux artistes dans le cadre de résidences. C'est un dispositif d'implantation d'une compagnie, d'une équipe artistique sur un lieu, avec une dimension de création et une dimension de rencontre des publics, ces deux dimensions étant pensées comme complémentaires.

Les actions de sensibilisation sont demandées aux artistes mais aussi aux responsables des structures culturelles. La charte des missions de service public met au titre de la responsabilité artistique des structures "d'aider les publics, en particulier les jeunes ou les spectateurs nouvellement acquis, à s'approprier progressivement la connaissance sensible d'un certain nombre d'œuvres qui font référence dans l'Histoire ou dans l'actualité des disciplines artistiques comme autant de repères pour situer, comprendre et finalement fonder sa propre capacité de choix et de curiosité. Pour cela les structures ont pour mission de développer la présence constante d'artiste en recherche, en travail, en dialogue avec les gens au cœur de la cité et de la collectivité".

Ainsi les contrats d'objectifs des Scènes nationales, des Centres chorégraphiques nationaux, la circulaire sur les scènes conventionnées qui regroupent les théâtres missionnés, les plateaux pour la danse et bientôt les scènes de musiques actuelles, définissent les missions que l'État confie à toutes ces structures. Elles ont en charge d'assurer les contacts entre l'artiste créateur et le public.

Dans ce contexte comment est définie une action de sensibilisation ?

Elle a pour premier objectif de former un public plus large et plus exigeant aux œuvres. Elle est centrée sur une œuvre et une activité artistique. L'œuvre étant liée à l'activité artistique, elle se définit comme l'approche d'une démarche de création. C'est une action qui se différencie d'une action d'enseignement parce qu'elle ne se situe pas sur le plan de l'apprentissage mais de la rencontre, de la connaissance mobile. Elle ne se situe pas dans la durée avec ses exigences de progression et ses critères de niveaux. Pour la définir, on parle de rencontre, de découverte, d'expérience, d'approche sensible. C'est donc en tant que médiateurs, messagers, transmetteurs de démarches de création que les artistes, créateurs, interprètes sont sollicités, et non en tant que pédagogues, même s'il interviennent aux côtés de pédagogues, en complémentarité d'un travail de pédagogie. Cela suppose qu'ils sont choisis en fonction de leur participation à une activité de scène ou de création et que celle ci représente une part majoritaire de leur temps de travail, l'action de sensibilisation restant complémentaire. Cela suppose aussi qu'ils puissent exercer cette activité complémentaire de façon claire par rapport à leur situation d'intermittents du spectacle quand c'est le cas.

Cependant la pertinence de ce concept de sensibilisation a fait que sur le terrain chacun se l'est approprié de façons diverses. La sensibilisation ne touche pas uniquement la connaissance des œuvres mais elle joue un rôle de soutien par rapport aux pratiques. Les enseignants ont très vite compris l'effet bénéfique produit par ces actions sur un processus pédagogique. C'est ce qui rend la frontière entre l'action de sensibilisation et l'enseignement difficile à cerner. Les artistes eux même aspirent à des projets qui partent de la sensibilisation pour aller vers l'approfondissement d'une première découverte. On ne peut donc pas séparer ces actions, elle s'entremêlent, et c'est bien.

On a le devoir de définir de la manière la plus claire ce qui caractérise l'action de sensibilisation face à l'enseignement, là où elle est à sa place, là où elle commence, là où elle s'arrête. Mais comme à chaque époque et dans tous les arts, les artistes et les responsables d'équipes artistiques ont souvent mené de front enseignement et création et qu'il est important pour l'enseignement de bénéficier des compétences de personnes en contact avec une activité de création, il faut faciliter pour les artistes la possibilité d'exercer cette double activité tout en en définissant ce qui la caractérise en terme de lieu d'exercice, de durée, de cadre, de dispositif. Et bien différencier ce qui est du domaine de la sensibilisation et ce qui est relève de l'enseignement.

Catherine Joannès, délégation au développement et à l'aménagement du territoire ministère de la Culture

Le sens de la charte des missions de service public tient au fait que ce sont les artistes et les professionnels qui irriguent ce champ de l'éducation artistique et investissent le territoire à travers un certain nombre de structures. Nous sommes tous d'accord, c'est aussi le sens de l'attestation de compétence professionnelle délivrée par les DRAC aux artistes qui veulent collaborer à un atelier ou un enseignement.

Le second principe rappelé par Anne Minot est la volonté de démocratisation. C'est dans ce sens que vont les nouveaux dispositifs comme les ateliers d'expression artistique pour les lycées, mis en place par le ministère de la Culture avec l'Éducation Nationale, ou les contrats éducatifs locaux créés en partenariat avec le ministère de la Jeunesse et des Sports et celui de la Ville.

Parallèlement il y a les enseignements obligatoires, les options facultatives, les ateliers de pratique artistique, les classes culturelles. Je ressens comme une contradiction violente cette volonté d'étendre la participation d'artistes aux enseignements et aux actions de sensibilisation qui par ailleurs les pénalisent au plan de leur statut.

Une autre contradiction vient du décalage entre le discours, la théorie, les principes et la réalité. Il y a en effet une frontière mouvante entre *professionnel, créateur et artiste pédagogue* auquel les CFMI apportent une réponse particulière. De même pour les typologie d'actions. Je ne crois pas qu'il y ait une forme qui corresponde à la sensibilisation et une autre à l'enseignement. Ce sont plutôt des moments différents de la construction personnelle d'un apprentissage.

Par ailleurs, la TVA qui était affectée à ces activités de sensibilisation a été ramenée à 0%. Cette exonération tire ces actions vers le champ de l'enseignement et de la formation. Il y a donc ce décalage entre la théorie et la réalité confronté à la nécessité de répondre à une demande exponentielle de la part des écoles, des associations et des collectivités. Il semble impossible de généraliser ces modalités d'apprentissage à travers un respect trop strict de la doctrine.

Nous savons tous que les ressources artistiques, les institutions, les personnes sont inégalement réparties sur le territoire. C'est une vraie difficulté pour les DRAC, mais aussi pour les professeurs qui montent des partenariats Culture / Éducation Nationale. Cette situation entraîne des aménagements locaux qui donnent parfois l'impression que les critères de recrutement des artistes intervenants ne sont pas d'une transparence absolue.

Pour remédier à ce problème, certaines pistes sont à l'étude. La première, actuellement explorée avec le ministère de l'Éducation Nationale, consiste à former les professeurs afin qu'ils ne fassent appel aux artistes que pour faire faire un véritable saut qualitatif au projet entrepris ou pour qu'ils apportent à un moment donné la spécificité de leur démarche. Une autre piste serait de préciser l'attestation de compétence: qu'est ce que cela veut dire d'être un professionnel qualifié reconnu par la DRAC?

Il y a pour les professionnels et les artistes concernés deux périodes cruciales :

- la phase d'insertion professionnelle : il n'est pas évident à ce moment de remplir tous les critères susceptibles de permettre une activité de formation ou une action de sensibilisation. Il y a par contre un potentiel de professionnel en devenir à exploiter.

- la période d'éloignement par rapport à l'activité strictement professionnelle : il semble difficile de se passer d'une expérience qui a porté ses fruits pendant 5 ou 10 ans simplement parce que la compagnie n'est plus reconnue dans le domaine de la création. Que deviennent ceux qui la composaient et qui animaient les ateliers ?

Nous réfléchissons à la possibilité d'insérer dans les formations professionnelles des artistes, des modules de sensibilisation à l'intervention en milieu scolaire qui apporterait une qualification à la conduite d'un projet pédagogique en partenariat avec un professeur ou une association.

Il faudrait également que les artistes en activité professionnelle bénéficient d'un forfait d'heures ou d'un capital annuel qui leur permette de ne pas être pénalisés lorsqu'ils enseignent ou lorsqu'ils animent des ateliers. Ce capital horaire pourrait être par exemple cumulable sur plusieurs années afin de s'adapter à la variabilité du travail. Il faudrait une formule souple qui permette des passerelles entre situation d'enseignement et activité de création.

Claude Renard, Délégation interministérielle à la Ville

La Politique de la Ville n'est pas un secteur ministériel de plus, c'est une politique contractuelle et territorialisée qui s'adresse non pas à des publics, mais à des gens vivant sur des territoires et qui se trouvent dans une situation où il est urgent d'intervenir. C'est une politique que certains appellent la discrimination positive et que j'appelle l'ambition positive territorialisée. C'est une politique transversale, interministérielle tournée vers des quartiers identifiés et inscrite dans une stratégie d'agglomération.

Si aujourd'hui des questions sont posées, c'est qu'il y a eu peu d'évaluations des actions menées dans le domaine culturel sur les quartiers - que la politique de la ville a pu susciter - portées par des habitants, des fonctionnaires, des artistes, des jeunes, des associations. Je trouve que dans le onzième plan, on a peu progressé sur les démarches qui fondent le sens d'une action culturelle et artistique dans le cadre de la politique de la ville. Ses objectifs sont le désenclavement, la circulation, la citoyenneté, la proximité et la mobilité des personnes dans la cité. On a pu remarquer que la culture, le travail artistique et particulièrement la création des arts de la rue qui permettent la circulation dans la ville, sont les axes forts des objectifs que la Politique de la Ville peut avoir.

Aujourd'hui nous pouvons faire collectivement - au niveau de l'État - un bilan un peu critique, mais nous n'avons pas pu suivre de manière suffisante l'évaluation du travail mené dans le domaine des pratiques artistiques dans l'éducation ou avec les associations. Tout le travail consiste aujourd'hui à obtenir que dans un délai plus long de travail partagé sur les ressources d'un département, d'une région, d'une ville, d'un quartier, on puisse faire un projet dans la durée.

Les difficultés que vous avez rencontrées et que nous connaissons sur le statut ou la rémunération, tiennent au fait que les actions n'étaient pas toujours inscrites dans un projet. On a vu des associations venir au coup par coup, sans négociations préalables et sans définition de projets, simplement parce que tel ou tel artiste pouvait intervenir. Mais les questions précises que posent le travail en collectif et la collaboration avec l'artiste n'avaient pas été posées dans la durée du projet. On est face à une sectorisation des problèmes. Il est de notre responsabilité de trouver au niveau interministériel des clarifications.

Pour la nouvelle génération des contrats de ville, les diagnostics sont en cours et plusieurs raisons peuvent en empêcher la signature :

- lorsque la question de l'intégration des populations d'origine étrangère n'est pas prise en compte;
- lorsque la participation des habitants ne trouve pas une organisation précise sur le territoire pour s'y inscrire.

Il s'agit aujourd'hui d'articuler le volet culturel des contrats de ville sur ces deux obligations.

Cette journée représente un état des lieux de la manière dont les différents ministères répondent. Malgré 15 ans de Politique de la Ville, on reste dans des cloisonnements qui ne permettent pas de faire avancer ce que nous appelons nous " le droit commun". Nous avons l'ambition que cette politique fasse évoluer le droit commun pour revenir vers le territoire des politiques publiques.

Plusieurs préconisations peuvent être avancées à l'orée du douzième plan par des évaluations financières sur les crédits qui viennent appuyer les démarches artistiques sur les quartiers, les Fonds interministériels des villes déconcentrés auprès des préfets. Les choses se passent au niveau des départements. Il s'agit de mettre en place des observations pour permettre localement de suivre les actions afin que les intervenants ne se retrouvent pas marginalisés. Vous devez, associations ou artistes, être associés en amont aux diagnostics des projets, dans le cadre des réunions qui ont lieu sur les territoires où vous exercez, où vous êtes connus et où vous avez des liens. Votre présence dans ces moments de construction des contrats de ville est fondamentale par rapport aux questions que nous nous posons aujourd'hui.

Le rapport Suard, demandé par Martine Aubry il y a deux ans, met en évidence la nécessité de construire de véritables pôles d'agglomération culturels. Les personnes présentes dans cette salle représentant des associations et des artistes doivent pouvoir, au moment où ils viennent proposer leur activités, être présents dans l'élaboration même des volets culturels des contrats. Je vous invite donc à construire ensemble les évaluations qui permettront de véritables modifications et interpellations du droit commun pour le modifier et le transformer.

Yannick Trigance, Maire adjoint d'Épinay sur Seine

Épinay, ville de Seine Saint Denis, au nord-ouest du département, à la limite du Val d'Oise et des Hauts de Seine, a 50 000 habitants environ, et 30% de la population a de moins de 18 ans.

Comme dans d'autres villes, on constate beaucoup d'inégalités sociales, économiques et d'accès à la culture. Il appartient aussi aux collectivités locales de lutter contre cette dernière inégalité. A Épinay, la démocratisation de l'accès à la culture est le fer de lance de notre politique culturelle depuis plusieurs années, ainsi que l'élargissement des publics, en considérant que la culture a un rôle de citoyenneté.

Aujourd'hui, on dit un peu partout que la culture a un rôle fondamental dans notre société. On se rend compte qu'au travers des pratiques artistiques on développe chez les tout-petits un certain nombre de capacités, des jugements critiques, une ouverture, des éléments de compréhension du monde. Ces enfants pourront être des adultes responsables capables de juger le monde dans lequel ils vivent.

Un des aspects de cette politique, c'est l'école, mais ce n'est pas la seule. À l'école, on travaille sur des publics captifs. À Épinay on touche 4500 enfants sur les 6000 scolarisés, collèges compris. Le lien entre éducation et culture a été réaffirmé comme une priorité par le gouvernement. Nous travaillons à partir du triptyque "formation, création, diffusion" avec un éventail d'actions en milieu scolaire menées par des artistes.

Deux exigences sont posées :

- la qualité, et c'est la raison pour laquelle nous faisons appel à des artistes;
- le croisement entre amateurs et professionnels. Par exemple, à *La maison du théâtre et de la danse*, nous avons un parrainage de la Comédie Française pour les participants du cours de théâtre. Pour l'éveil au cinéma, nous avons fait appel à *L'union française des films pour l'enfance et la jeunesse*. et pour la lecture nous avons l'association *Accès*.

L'an dernier nous avons mené une opération "Beaubourg hors les murs". Le Centre Beaubourg est venu s'installer dans un centre commercial, nous avons pu travailler sur les publics, en particulier les enfants avec des ateliers animés par des plasticiens, mais aussi dans le centre commercial, où nous avons touché une population qui n'a pas de démarche vers l'art contemporain.

Nous avons des partenariats forts avec l'Éducation Nationale et avec la Ville par l'intermédiaire des artistes qui travaillent hors temps scolaire ou sur le temps scolaire dans le cadre de conventions touchant tous les secteurs de l'action culturelle.

Les objectifs des uns et des autres ne sont pas forcément les mêmes, il doit y avoir un dialogue permanent pour trouver un terrain et des objectifs communs. On y arrive grâce au respect de l'identité de chacun.

Nous avons de plus en plus de demandes venant des scolaires et nous réfléchissons au dispositif du contrat éducatif local qui prend en compte la globalité du temps de l'enfant. La ville d'Épinay fait un audit de tout ce qui se fait sur et hors temps scolaire pour voir comment il est possible d'avancer sur ce terrain. Le partenariat se construit doucement et nous essayons de l'améliorer chaque année grâce à l'évaluation.

Si l'évaluation n'est pas évidente pour les artistes, elle ne l'est pas plus pour les enseignants. Comment matérialiser concrètement ce qui a pu se passer chez un enfant dans sa rencontre avec un peintre ? On constate ce qui se passe, mais en quoi les choses s'améliorent-elles pour les enfants? C'est un travail qui s'inscrit dans le temps.

Un dernier élément concerne la question de la formation des enseignants. Les collectivités locales sont interpellées par les enseignants sur cette question puisque les enseignants disent: "quand les artistes ne seront plus là, comment continuera-t-on?". Nous en débattons avec l'Éducation Nationale en sachant qu'il paraît difficile de remplacer un artiste. Quelle formation apporter pour la pérennité de ce type d'action?

Sur le plan institutionnel, toutes ces actions sont cofinancées par la ville d'Épinay. Les responsables des structures bâtissent un budget dans lequel ces actions sont prises en compte. Nous avons des partenaires sans lesquels nous ne pourrions pas continuer, car nos actions font pratiquement toutes l'objet d'une contractualisation, d'un contrat de ville.

Geneviève Clément

Centre de formation des musiciens intervenants - CFMI - Orsay (91)

Les CFMI ont été créés dès 1982 en réponse à une forte demande du terrain. Ils donnent à des musiciens, ayant déjà une qualification professionnelle, une formation spécifique à la fois musicale et pédagogique qui leur permet de travailler en collaboration avec un enseignant dans le cadre de l'école maternelle ou élémentaire.

On sait ce qu'a été la musique à l'école, on faisait de la musique avec une personne qui enseignait la musique comme elle le pouvait en s'adressant à des enfants, petits, nombreux jusqu'à 30 par classe. Aucune formation n'était prévue pour cela. On a fait vivre aux enfants de nombreuses expériences avec des musiciens engagés par la mairie un peu au hasard. Dans les années 80, André Dubost a engagé une réflexion avec les professionnels et les enseignants qui a abouti à la création des centres. En 91, un statut a été fixé : dans la mesure où ces intervenants travaillent pour une ville, ils entrent dans la fonction territoriale. 9 centres existent aujourd'hui, tous différents mais animés par un même esprit.

Lorsqu'on arrive dans une classe avec une formation classique et que l'on se trouve face à des enfants d'Afrique noire, d'Afrique du Nord ou de tradition asiatique qui n'ont jamais entendu de musique classique, on est mal à l'aise. Le bagage musical que l'on possède ne correspond pas à ce que l'enfant peut entendre. On a donc remis l'enfant au centre de cette formation. Aucun acte musical ne peut se faire sans lui. Le partenaire, c'est l'enfant. Impossible de le faire chanter s'il ne comprend pas ce qu'il fait.

Nous avons travaillé pour les petits et les tout petits. Les petits ont des gestes, un goût pour la musique, pour le son, ils font des tas de bruits et on leur dit en général "taisez-vous". C'est précisément quand ils font ces bruits qu'ils travaillent le son, et ont leur propre démarche d'approche du sonore et du musical. Quand ils font grincer une porte plus ou moins fort, ils commencent à maîtriser le son, ils décident, choisissent.... A partir de là on va respecter leur geste, ce qu'ils savent faire, les solliciter, leur donner envie de s'exprimer avec ces gestes là.

La formation des musiciens doit être élargie pour qu'ils puissent répondre à ces situations. Il faut d'abord qu'ils sachent aborder les musiques traditionnelles du monde entier; la formation propose la pratique des musiques orales, parce qu'elles les réconcilient avec le mouvement corporel. Pratiquer l'improvisation à partir de son instrument et à partir d'objets sonores relève de ce qu'a fait Pierre Shaeffer au GRM, la musique concrète, qui donne des outils extraordinaires sur le plan de la création de l'enfant.

L'enfant va être amené à chanter, à écouter des musiques, à écouter les autres et à créer... C'est en inventant qu'il est amené à choisir et à être conscient de son choix. C'est dans cet esprit et avec cette orientation que les CFMI ont été créés. Quand on forme les enfants à choisir leur musique, à être dans leur expression, on forme l'auditeur, l'amateur et peut-être le professionnel. Je ne fais pas de différences entre inventer, créer, pratiquer et apprendre. L'enfant est touché par plusieurs expériences à travers lesquelles il s'enrichit. C'est pour cela que l'évaluation est difficile.

On ne peut rien faire sans l'enfant, et sans l'enseignant non plus. La collaboration avec l'enseignant est spécifique au CFMI. Il a un cadre: sa classe. Il présente au CFMI un travail qui se passe dans sa classe. Cette expérience n'est pas contradictoire avec des interventions artistiques événementielles. L'artiste va chanter, jouer et créer une émotion qui ne sera pas du tout du même ordre. Les deux choses sont complémentaires.

Les étudiants du CFMI ont un statut depuis 1991, le même que celui des professeurs de conservatoires de catégorie B niveau DE. Cela ne règle pas le problème des artistes qui souhaitent continuer à être compositeurs ou musiciens. La majorité des intervenants assurent 10 heures d'interventions et travaillent leur art le reste du temps. Ils sont intervenants mais gardent leur statut.

Marie Pierre Bouchaudy, Ligue de l'enseignement

La ligue de l'enseignement est une confédération de fédérations d'associations d'éducation populaires. Sur tout le territoire, des associations locales peuvent choisir d'adhérer à une fédération départementale des œuvres laïques pour diverses raisons. Il existe une Fédération des œuvres laïques (FOL) dans chaque département, elles sont regroupées au sein de la Ligue de l'enseignement.

Tous ces noms ont un sens.

Fédération, c'est une mutualisation, un groupement d'associations où l'on peut échanger dans le domaine artistique et culturel pour la diffusion, la formation....

Association, c'est un ensemble de personnes qui ont un objectif commun et se réunissent pour le mettre en œuvre dans un processus démocratique, l'Assemblée générale.

Éducation populaire: la Ligue de l'enseignement n'est pas la seule fédération d'éducation populaire. Le principal objectif de la Ligue, c'est l'éducation et la citoyenneté, ce qui veut dire actions, formations et animations dans différents secteurs : culturel, sportif, vacances, échanges internationaux.

Dans le domaine culturel, l'éducation artistique est une priorité. Elle favorise l'éveil du jugement critique, mais aussi l'appréhension du monde: il s'agit d'une éducation à la citoyenneté. Dans toute éducation culturelle, on tente d'associer *voir, faire et apprendre*.

Sur le terrain on ne sépare pas la diffusion de l'action de sensibilisation, ce qui est important pour le statut de l'artiste. C'est une façon de nourrir le débat social sur la place de l'artiste dans notre société. Qu'est ce que l'art et qu'est ce qu'il amène dans un processus de société démocratique ? Nous préférons parler de *démocratie culturelle* plutôt que de *démocratisation de la culture*.

Des réseaux de diffusion spécialisés pour le spectacle vivant Jeune public existent, car la Ligue de l'enseignement a une proximité historique avec l'école. On mutualise les moyens des communes, des associations, des écoles pour qu'un spectacle puisse être accueilli dans plusieurs lieux. Avec le spectacle on propose un *accompagnement - sensibilisation*.. Nous n'utilisons jamais le terme *sensibilisation* en dehors de la diffusion. Nous ne parlons pas de *public* pour l'éducation populaire mais de *population* ou d'*habitants*.. Les réseaux de diffusion en zone rurale sont importants et demandeurs, parce qu'il y a localement peu d'offre artistique. Il est important que des enfants, des habitants puissent rencontrer des œuvres mais il est aussi important qu'ils participent à une création. Nous cherchons toujours ce lien entre *voir, écouter, pratiquer et apprendre* .

Pratiquement, on fait appel à une compagnie qui à la fois présente un spectacle et propose un travail *autour*. Dans la relation à une compagnie constituée, aucun problème de cadre d'emploi ne se pose, on est dans la durée et on peut envisager des conventions ou des contrats particuliers avec la compagnie. On reste dans une gestion globale du travail et non dans un problème de bulletins de salaire. Le problème des bulletins de salaire se pose sur des actions ponctuelles d'une ou deux heures d'interventions.

Pour les actions en prison, en hôpital, nous insistons sur la durée pour que les interventions s'effectuent dans le cadre d'un projet global. On retombe sur des actions avec des partenaires nombreux et des possibilités de conventions et de contrats clairs avec les artistes.

Ce qui peut poser problème, ce sont les actions qui réunissent amateurs et professionnels. Notre fédération regroupe beaucoup de troupes amateurs, en théâtre surtout. On tente de mettre en place des rencontres entre amateurs et professionnels sans être pour autant dans une logique d'atelier où chacun viendrait pratiquer à son gré. Ce qui nous intéresse, ce sont les démarches collectives en cohérence avec nos objectifs d'éducation à la citoyenneté. Dans ce cadre, on a un travail sur la durée avec des équipes professionnelles, même si chaque intervention reste ponctuelle. On "convoque" l'artiste dans sa fonction d'artiste et non comme animateur.

Notre position d'association généraliste, de centre de ressource fait que les directeurs d'école élémentaire nous considèrent souvent comme des prestataires de service et nous demandent de faire les bulletins de salaire des intervenants de leur école parce qu'ils n'ont pas d'autre solution. Nous ne pouvons plus le faire sauf si nous sommes coordinateur du projet.

Le deuxième problème est l'instrumentalisation des associations. Quand on met en place un Contrat éducatif local ou un Plan local d'éducation, une collectivité peut avoir tendance à faire appel à la FOL pour coordonner, gérer le planning et les salaires sans prendre en compte notre dimension d'acteur culturel.

La troisième difficulté est la reconnaissance de la place des associations dans les projets. On sait par expérience que lorsqu'une municipalité fait appel à une compagnie pour faire un travail sur un quartier, il faut un relais sur place (en général une association). Sinon, il y a mélange des fonctions de l'artiste : fédérateur, animateur, médiateur.

Les associations d'éducation populaire peuvent jouer ce rôle fédérateur à l'échelle d'un territoire. On peut regrouper les énergies, organiser les tours de tables avec les partenaires, apporter les contenus pour que l'artiste soit bien à sa place. Ce relais associatif coordinateur est garant de la durée des actions.

Aujourd'hui on a tendance à faire jouer aux associations un rôle de service public sans pour autant les associer à la définition des politiques publiques. Elles se retrouvent à des places peu confortables. On revendique ce rôle de service public mais on veut pouvoir interroger les politiques publiques pour ne pas être de simples instruments. L'association est un maillon qui peut faciliter la relation entre l'artiste et celui qui fait la commande, de la définition du projet jusqu'à la feuille de paye.

2. Les incidences sociales et fiscales qui rejaillissent sur le statuts des *artistes* intervenant dans les actions de sensibilisation.

Vincent Gatel

Notre objectif était de réunir des organismes sociaux pour qu'ils puissent présenter la position de leurs organismes au sujet des incidences sociales et fiscales pour les artistes des actions de sensibilisation. L'URSSAF a accepté et nous entendrons Sylvie Pion et Olivier Thomas.

Dans un second temps j'aborderai la position de l'UNEDIC, qui a décliné l'invitation.

Puis Jean François Dutertre, de l'IRMA, nous dira comment la question se pose dans le domaine musical.

Enfin, j'examinerai les incidences fiscales, notamment la possibilité d'exonération de TVA des subventions et des prestations qui sont facturées.

La position qui a été énoncée par le ministère de l'Économie et des Finances est très précise : il faut absolument que toutes les conditions soient réunies pour éviter des redressements fiscaux.

Il est clair que l'enseignement, les spectacles et l'action culturelle sont des secteurs où il est admis que des contrats à durée déterminée dits *d'usage* soient conclus du fait de la nature de l'emploi. Sachant que la jurisprudence a établi un certain nombre de règles, il faut que l'activité principale de l'entreprise relève bien des secteurs dans lesquels il est possible de passer des contrats à durée déterminée.

Mais on ne peut pas se fonder uniquement sur le fait d'appartenir à ces secteurs. Dans les contentieux, on vérifie si l'emploi n'est pas lié au caractère permanent de l'entreprise car, dans ce cas, il s'agit du droit commun et le CDD ne se justifie pas. Comme pour tout CDD, il faut que l'objet de l'entreprise soit précis, que le contrat comporte la définition exacte de son motif et qu'il soit écrit.

Sylvie Pion , secteur contrôle de URSSAF

Au sein de la sécurité sociale, trois branches génèrent des prestations L'URSSAF fait partie de la branche "recouvrement". Tout en haut de cette branche il y a le ministère de l'Emploi et de la Solidarité, en dessous , l'Agence centrale des organismes de sécurité sociale, et en bas, au niveau régional, l'URSSAF.

L'URSSAF recouvre les cotisations pour que les différentes branches les redistribuent. C'est un organisme de droit privé, les personnes qui y travaillent n'ont pas le statut de fonctionnaires mais de salariés.

Les missions de l'URSSAF commencent par l'immatriculation des cotisants - employeurs, travailleurs indépendants, société commerciales ou non, associations. Ensuite un service interne gère le recouvrement. Un autre service s'occupe du contentieux et suit les personnes qui ne payent pas. Le service contrôle auquel nous appartenons contrôle des entreprises et vérifie si les déclarations sont conformes à la réalité. Notre mission s'effectue soit à travers un contrôle direct, soit à votre demande parce que vous avez besoin d'un conseil ou d'un renseignement. L'essentiel pour nous est de veiller à ce que les textes soient appliqués mais nous n'avons pas de rôle législatif.

Le service contrôle de l'URSSAF est découpé comme au niveau fiscal, avec sur Paris des zones administratives. Nous contrôlons toutes les activités et nous ne sommes pas spécialisés dans le contrôle des artistes pour lesquels il existe peu de textes. Le problème a été clarifié au niveau du code de la Sécurité sociale, du code du travail et de la jurisprudence. Nous ne pourrions sans doute pas répondre à toutes vos questions, nous ne sommes qu'un instrument. et nous ne sommes pas les décideurs.

Au niveau juridique, nous nous référons au code de la Sécurité sociale, au code du travail et au code général des impôts. Pour les artistes nous appliquons l'article L311.315 du code de la Sécurité sociale, l'article L.7621 du code du travail et le code général des impôts pour l'abattement supplémentaire pour frais professionnels. On peut également avoir recours au code de la propriété intellectuelle dans certains cas.

Dans le cas général des artistes dans leur activité artistique (représentations), des dispositions ont été prévues: le taux réduit par le code de la sécurité sociale, et l'abattement supplémentaire pour frais professionnels par le code des impôts. Pour la rémunération de l'artiste on parle de *cachet* appelé *salaire* par l'URSSAF et non pas d'*honoraires*, terme réservé aux professions libérales, c'est-à-dire aux travailleurs indépendants.

Comment faire la différence entre la situation de l'artiste en représentation ou en situation de formation ou d'animation ? On dispose de la jurisprudence qui indique clairement que : quand l'artiste est en situation d'animation ou de formation, il n'a plus le droit d'utiliser les dispositions du code de la sécurité sociale concernant les taux réduits et l'abattement de 20 ou 25%, car il n'est pas dans son rôle d'artiste. Pour l'artiste qui anime un atelier d'enfants le matin et fait une représentation devant ces mêmes enfants le soir, il faut deux bulletins de salaire. Voilà la jurisprudence actuelle. On constate la situation et on s'en remet aux voies de recours le cas échéant: soit le président du tribunal des Affaires de la sécurité sociale soit la cour d'appel ou la cour de cassation.

On a des textes, on a une jurisprudence mais on n'a pas la solution que vous recherchez. Il faut se tourner vers le législateur pour qu'il oriente de nouveau le débat et prenne d'autres mesures.

Vincent Gatel

Quel est le statut de l'artiste dans le cas des contrats de type DIV, qui prévoient que l'artiste monte un spectacle avec les habitants d'un quartier et est donc à la fois dans un rôle de formation et de création?

Sylvie Pion

Tout dépend de la durée de la formation par rapport à la durée de la représentation. Si vous avez trois semaines de préparation pour un spectacle qui dure 1/2 journée ou 1/2 heure, il est clair qu'en l'absence de précisions mentionnées dans le contrat écrit, on optera pour le statut de formateur.

Vincent Gatel

Si rien n'est précisé mais qu'il est clair que l'objectif est de faire appel à un metteur en scène pour mettre en scène un spectacle avec des amateurs, qu'en est-il?

Sylvie Pion

Un metteur en scène est un salarié. Nous faisons référence au code du travail qui a listé dans son article, pour différentes activités, quelles étaient les façons pour l'artiste de se "représenter" et les différentes activités relevant de cet article.

Si l'on reprend votre exemple, trois semaines de préparation pour un spectacle ne peuvent être considérées comme trois semaines de représentations. La nuance est importante. Metteur en scène est une activité différente de formateur. L'activité d'un professeur qui donne des cours n'est pas la même que celle d'un metteur en scène. La répétition n'est pas forcément de la mise en scène.

Vincent Gatel

Précédemment nous avons abordé un certain nombre de dispositifs d'actions de sensibilisation dans lesquels on se trouve dans ce cas : un metteur en scène travaille avec des habitants d'un quartier, peut-on le considérer comme un metteur en scène selon la définition du code du travail ?

Sylvie Pion

A condition de bien déterminer les méthodes de travail et d'établir un contrat clair.

Olivier Thomas

Si vous avez un contrat type qui reste très vague sur l'objectif ou les moyens qui vont vous permettre de le réaliser, on se référera aux situations les plus communes. Il faut penser que les contrôles se font à posteriori, et il peut y avoir des difficultés à se souvenir du contexte.

Vincent Gatel

Vous introduisez l'importance du contrat entre l'employeur et le salarié. Dans ces professions, ce sont souvent des contrats types, et on ne fait pas toujours attention à la fonction, à la mission.

Sylvie Pion

En l'absence d'autres éléments, on est obligé de se référer au contrat de travail et à ce qu'il contient. Lorsqu'on contrôle, la situation appartient au passé. Les éléments sur lesquels nous pouvons nous appuyer sont le bulletin de salaire et le contrat de travail. Ils doivent être d'une grande précision pour que l'on puisse reconstituer ce qui s'est passé.

Vincent Gatel

Indépendamment du cas d'un contrat précis où l'artiste va avoir un rôle de metteur en scène avec des amateurs ou des habitants d'un quartier, l'UNEDIC considère que l'activité de formateur occasionnel relève de l'annexe 4 - qui correspond au travail intermittent - ou éventuellement du régime général, selon la nature et le type de contrat. Ce qui veut dire qu'à la date anniversaire de l'inscription au régime d'assurance chômage, l'UNEDIC recherche les conditions de réadmission dans le cadre de l'activité principale. Si dans les huit mois précédant la fin du dernier contrat de travail, le nombre d'heures effectuées en tant que formateur dépasse 676, les droits sont ouverts au titre de l'annexe 4. Si le nombre d'heures effectuées au titre de l'annexe 4 est supérieur à celui relevant de l'annexe 10, c'est l'activité de formateur qui sera considérée comme activité principale et les droits seront ouverts au titre de l'annexe 4, avec une obligation de 169 heures effectuées dans les 3 mois précédant la fin du dernier contrat de travail.

Pour que les heures rémunérées au titre de l'activité de formateur soient prises en compte pour l'ouverture des droits au titre de l'annexe 10, il faut que l'artiste ait effectué au moins 169 heures en tant qu'intermittent dans les trois mois précédant sa date anniversaire.

Pour l'artiste intermittent qui a atteint dans les douze mois de référence 507 heures au titre de l'annexe 10, les heures réalisées et déclarées au titre de l'annexe 4 seront additionnées et compteront dans le calcul de la dégressivité; par contre elles ne rentreront pas dans le calcul de l'indemnité journalière qui ne relève que des salaires versés dans le cadre de l'annexe 10 prise comme référence.

Exemples :

- Un artiste a effectué dans les douze mois précédant la fin de son dernier contrat de travail : 400 heures au titre de l'annexe 10 (artiste intermittent) dont 169 dans les 3 derniers mois et 130 heures au titre de l'annexe 4 (travail intermittent). En tout 530 heures. L'indemnité lui sera versée au titre de l'annexe 10, il gardera son statut d'artiste intermittent.

La position du GRISS est celle de la sécurité sociale : pas de taux réduits, pas d'abattements. Si le GRISS contrôlent une entreprise que l'URSSAF n'a pas contrôlée, le GRISS ne pose pas de question. Par contre une entreprise qui subit un redressement de la part de l'URSSAF pour non conformité de l'activité subira le même redressement de la part du GRISS.

En ce qui concerne les congés payés, il s'agit de CDD d'usage et de droit commun pour une activité de formateur occasionnel. L'indemnité compensatoire de congés payés de 10% doit être versée. Les Congés spectacles ont précisé que dans le cas où le versement est fait aux Congés spectacles, l'artiste formateur ne sera pas rejeté s'il présente son attestation d'employeur.

Pour l'AFDAS la règle est la suivante : une cotisation de 2% pour les intermittents, une cotisation de 1% pour les CDD quelle qu'en soit leur nature.

Jean François Dutertre, IRMA, CIMT

Parler de l'enseignement est un peu hors sujet. Je constate que tout ce qui vient d'être dit est intéressant mais difficile à mettre en pratique car très loin de la réalité.

L'IRMA regroupe trois centres d'informations: sur le rock, les chansons, le jazz et les musiques traditionnelles. Dans notre secteur il n'existe pas de formation initiale. Depuis 1987, le jazz puis les musiques traditionnelles sont entrées dans les conservatoires et écoles de musique. Nous n'avons pas de professeurs. Si pour le classique, une grande partie des revenus des artistes provient de l'enseignement, dans notre secteur, c'est le spectacle qui fait vivre.

Bien sûr tout le monde a voulu passer le CA ou le DE pour pouvoir enseigner dans les conservatoires en toute tranquillité. Très vite on a déchanté, la plupart des artistes intermittents se sont heurtés au cumul de deux activités.

Dans notre domaine, c'est le secteur associatif qui supporte 3/4 de l'enseignement et toutes les écoles souhaitent avoir pour professeurs des artistes de scène en activité. Légalement c'est impossible.

Par exemple : un musicien enseigne 4 heures de Djembé dans une MJC tout en étant intermittent du spectacle. Il devra signer un CDD chaque semaine avec une DPAE et un bulletin de salaire L'artiste se dit: si j'explique cela au Maire, il ne va pas m'embaucher, le directeur de la MJC non plus et les associations encore moins. Le résultat est que rien ne se fait et que beaucoup de professeurs artistes, que les écoles voudraient engager, ne peuvent l'être.

A la Fédération du spectacle CGT j'ai constaté que pour la FESAC, la proposition de nos employeurs et la position de la CGT sont assez proches. Ces deux organisations ont pointé cette question et proposé des solutions.

Pour la FESAC, "les périodes au cours desquelles le salarié a dispensé une formation peuvent être prises en compte au titre de l'affiliation dans le dispositif spécifique des intermittents du spectacle dès lors que le salarié a effectué au moins 338 heures dans les activités du spectacle sous CDD. Dispenser des formations sous forme de contrat de droit commun dans les centres de formation ou d'enseignement ne peut entraîner la radiation du salarié ni empêcher l'ouverture de nouveaux droits dès lors que cette activité ne dépasse pas 10 heures par semaine."

Pour la CGT le texte dit "*quelque soit le contrat*"...

Les musiciens vivent de tout, de la musique, de la variété, ils font des concerts, des spectacles, des concerts scolaires, de l'animation scolaire, des interventions dans les écoles. Où se situe la frontière entre la représentation de l'artiste et la formation? On sait qu'elle change en cours de journée.

Dans le domaine de la musique, le terme de compagnie n'a pas le même sens que pour le théâtre ou pour la danse. On parle de "collectifs d'artistes". Ils jouent le rôle d'entrepreneurs.

Un exemple :

Je vais dans une école ou un collège, la municipalité me demande une facture parce qu'elle ne veut pas s'occuper de déclarations trop compliquées et que les honoraires ne sont pas possibles. Un artiste ne peut pas faire de facture, je me trouve dans l'obligation de créer ma structure pour avoir un relais. Il va falloir la gérer, l'administrer, demander une licence d'entrepreneur, traiter la comptabilité avec un prestataire, ce qui augmente les coûts.

On ne peut quasiment plus travailler en engagement direct. Que les contrats soient remplis avec précision, c'est important, mais dans le cas d'une commande de la part d'une école ou d'une municipalité pour un travail régulier tout au long de l'année pour préparer une fête de fin d'année, le contrat va être global. Il sera passé avec l'association et ne pourra pas être précis.

Que se passe-t-il dans le cas d'un dispositif mis en place par le ministère de la Culture comme *les commandes missions* ? Quand on commande une musique à un compositeur, il y a une partition mais pour la musique traditionnelle, c'est difficile. On demande alors aux artistes d'encadrer de la pratique amateur en vue d'une création. L'article L762-1 définit ce qu'est le metteur en scène ou le chef d'orchestre, on est dans une activité qui vise à la préparation d'un spectacle.

Pour les résidences, on vise la présence de l'artiste dans un lieu. Elles sont fondées sur un trépied : le lieu d'accueil, l'artiste, l'entrepreneur. L'employeur est l'entrepreneur de spectacle, il passe des contrats avec des artistes pour une création, mais pendant la résidence les artistes vont faire de l'animation: sous quel contrat ? L'enseignement est une activité particulière mais les artistes désirent rester artistes quelque soit la nature de l'activité.

Brigitte Leclerc, DMDTS - direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles.

Nous sommes très conscients des difficultés que peuvent entraîner pour les artistes le fait d'intervenir en milieu scolaire au risque de perdre leur statut d'intermittent du spectacle et de se retrouver avec un redressement de cotisations sociales. Malheureusement nous n'avons pas toutes les compétences ni tous les moyens pour agir sur les lieux de décision.

Nous avons mis en place un guichet unique pour les organisateurs occasionnels de spectacle. Nous souhaitons pouvoir l'élargir à l'ensemble des employeurs, ce qui permettra de n'avoir qu'un seul lieu de déclaration et un seul lieu de recouvrement. Cela annulerait les intermédiaires du type associatif où l'on est son propre employeur.

Quand aux négociations avec la FESAC et les organisations syndicales de salariés pour mettre en place de nouveaux protocoles pour les annexes 8 et 10, nous n'en avons plus la maîtrise. Ce régime est censé réduire de 50% son déficit sur 3 ans et cela n'augure pas une grande tolérance.

Vincent Gatel

Une question parlementaire avait été posée au Ministre de l'Économie, des Finances et de l'Industrie : le parlementaire interrogeait le Ministre sur le régime fiscal des subventions qui étaient versées à des compagnies ou à des organismes culturels dans le cadre des enseignements artistiques selon le protocole Éducation Nationale / Culture. La réponse a été que ce cas de figure se situe exactement dans le cadre des mises à disposition de personnel. On considère que l'État verse des sommes à des structures pour qu'elles mettent à disposition du personnel, donc des artistes, de manière à assurer des interventions dans le cadre des enseignements artistiques.

Le régime de TVA dans ce cas de mise à disposition de personnel au profit de personnes de droit public ou d'organismes à but non lucratif, est l'exonération, à condition que le prix facturé n'excède pas les frais engagés et que la mise à disposition soit effectuée pour des motifs d'intérêts publics ou sociaux.

La réponse du Ministre est que s'agissant de services rendus par des organismes culturels à une personne morale de droit public, cette condition est satisfaite si la mise à disposition est consentie pour les besoins d'une activité non soumise à la TVA.

L'activité des établissements d'enseignement qui accueillent ces artistes n'étant pas soumise à la TVA, les subventions perçues au titre de la mise à disposition de personnel par des organismes culturels peuvent donc être exonérées de la TVA.

Une documentation administrative précise que les rémunérations qui sont versées doivent par contre être soumises à la taxe sur les salaires (JO, assemblée nationale 19/10/ 98)

3 Débat

Emmanuel Wallon, président de Hors les murs.

Beaucoup d'entre nous ont l'habitude de participer à des séminaires, à des colloques passionnants où il est question de l'intervention artistique, de la sensibilisation, de l'action culturelle en milieu scolaire. Ces colloques se répètent plusieurs fois par trimestre, le lyrisme y est parfois de mise pour conter les expériences, mais très curieusement, les questions essentielles dont nous débattons aujourd'hui ne sont pas abordées.

En fait beaucoup d'entre nous n'étaient pas nés au moment où à Amiens eut lieu le premier colloque pour une école nouvelle, qui a posé la question d'une nouvelle approche de l'éducation artistique dans ce pays. D'autres balbutiaient encore lorsque la réforme Haby a permis d'introduire les premières activités culturelles dans le cadre scolaire. La plupart par contre se souviennent des premiers protocoles ou conventions entre la Culture et d'autres ministères.

Il n'empêche que nous venons de boucler une trentaine d'années consacrées à mettre en place un système original dont il n'y a pas lieu de rougir et qui fait la spécificité de la France dans le domaine de l'éducation artistique, mais où rien n'a été prévu pour ceux qui le font vivre, les intervenants qui sont chargés de lui donner corps et vie.

Alors pour comprendre ce curieux compromis historique autour de l'éducation artistique et ses conséquences concrètes dans les domaines de la sécurité sociale, des allocations chômage ou de la fiscalité, il faut s'attarder un instant sur le terme de "sensibilisation".

"Sensibilisation", c'est rendre plus sensibles ceux qui sont les destinataires de l'œuvre, solliciter leurs sens pour faire passer des sensations, de l'émotion. Ce sont des compléments ou concurrents de la raison. C'est aussi rendre plus sensibles - comme on le dit d'une plaque photographique - les organes ou les supports, c'est à dire les œuvres.

La sensibilisation n'est pas une opération à sens unique allant de l'artiste à ses récepteurs, c'est une opération d'échanges qui met en activité tout ce qui intervient de sensible dans la démarche de l'artiste. On ne peut pas envisager séparément l'œuvre et ses destinataires. On peut toujours procéder à cette séparation arbitraire en isolant un tableau au fond d'une cave, en laissant un manuscrit non imprimé, mais un spectacle sans spectateurs, une musique sans oreilles pour recevoir, une danse sans regard?

Les deux versants de la sensibilisation sont intégrés dans une même démarche artistique. Dans ce contexte, l'action culturelle ou aujourd'hui l'action artistique est partie prenante de l'acte artistique. Elle conditionne son déploiement dans un espace social soit restreint, un petit groupe assiste à la création d'une œuvre, d'une musique, soit plus large, à l'échelle de l'ambition des pouvoirs publics lorsqu'ils parlent de politique culturelle, à l'échelle de l'ensemble de la société, de tous ceux qui vivent dans la cité.

Les artistes c'est-à-dire les gens qui ont à faire avec ce qui n'est pas encore né, ce qui n'est pas encore nommé, non pas des répétiteurs, mais des interprètes, des acteurs, gardent un contact permanent, sensible et pratique avec leur art et pas seulement avec des techniques ou des matières.

Quand on leur demande d'intervenir dans les écoles, les quartiers, les universités, les prisons, les hôpitaux, on ne les convoque pas en qualité de citoyens au titre général de leur engagement social; ils ne sont pas non plus invités en tant que pédagogues, ils sont conviés comme les rares spécialistes de la transmission de ce qui n'est pas fonctionnel, de ce qui n'est pas déterminé uniquement par une connaissance initiale ni par un usage futur, mais qui est de l'ordre du sensible. Il sont là pour offrir le secours de l'émotion et de la sensation à des processus de raison sans lesquels il n'existe pas de discernement complet. Un jugement qui ne reposerait que sur des connaissances parfaitement intégrées ne serait pas un discernement libre. Cela n'aurait pas grand chose à voir avec un jugement politique ni avec un jugement de goût, d'ordre esthétique, ce serait un discernement amputé de tous les sens qui lui permettent

de réagir et d'interagir avec le monde. C'est pour cela que, dans ce cas, on peut parler de l'artiste comme d'un spécialiste de son art, de sa pratique, de son propre parcours. On peut en tirer des conséquences formelles sur le plan du droit ou sur le plan financier.

Il faut garder à l'esprit que ces artistes conviés dans la sphère publique ont des motivations singulières et des pratiques bien différenciées. Certains interviennent spontanément parce qu'ils ne conçoivent pas autrement le contact avec le public. C'est le cas des artistes de rue. D'autres travaillent avec des amateurs et raisonnent dans les mêmes termes. D'autres sont dans des démarches personnelles, ils s'implantent dans un quartier éloigné des centres de pouvoir et de décision, loin des flux financiers, ouvrir la porte de leur atelier est le moyen de créer un contact avec les habitants du quartier. D'autres encore conçoivent leur travail dans le secret, dans la protection d'un "laboratoire". La séparation n'est pas si marquée que l'on croit entre ces types de pratiques et d'attitudes.

Le point fort de cette situation, c'est la spécificité française. Rien n'est le fruit du hasard, tout découle de l'émancipation de l'administration culturelle vis à vis de l'Éducation Nationale, dont vous savez qu'elle est à l'origine de la création du ministère de la Culture d'André Malraux, et de cette distinction entre "enseigner" et "apprendre à aimer". Cette spécificité s'est inscrite dans un certain nombre de contrats dont aucun n'a valeur de modèle pour les autres; c'est là la difficulté. Ces contrats, on ne peut quand même pas les classer en fonction des situations. On demande aux artistes de se donner à des actions en complément de leur activité pour des raisons financières, de carrière ou de prestige. Il s'agit d'un volet à la fois autonome et rattaché que les partenaires définissent de façon assez différentes. Pour échapper à la contradiction, les rédacteurs du contrat se contentent de formules rapides qui se prêtent difficilement à l'examen d'un point de vue fiscal, financier ou comptable et encore plus à l'évaluation.

Cette situation mériterait plus de considération car nous payons un certain prix en échange. Le prix de la mise en pratique de ce système, le prix de sa très petite portée sur la population (5% des élèves du secondaire), et les chiffres ne sont pas meilleurs quand nous abordons l'impact sur la population. Ce prix est suffisamment élevé pour que les pouvoirs publics y prêtent attention .

Les Centres de ressources sont là pour faire le lien entre les ministères et la profession, et faire remonter auprès de l'administration les besoins exprimés. Considérons ce débat comme une occasion d'interpeller les partenaires sociaux et les pouvoirs publics avant les échéances importantes comme la négociation sur la convention nationale de l'UNEDIC.

Il est question aujourd'hui d'un point fondamental de la politique d'éducation et de la politique culturelle vues sous l'angle de la démocratisation. La réflexion implique qu'on reconnaisse que les artistes ne peuvent pas abandonner leur qualité d'artiste lorsqu'ils interviennent dans un cadre qui n'est pas celui de la représentation. Je crois qu'il faut accepter la situation de fait, personne ne peut vivre exclusivement du spectacle, et dans le contexte général d'une politique culturelle, aucune œuvre dans le domaine de l'art vivant ne peut vivre et connaître son véritable déploiement sans actions pédagogiques ou de sensibilisation. Ces actions ont un coût et méritent un traitement administratif lucide.

Public

Lorsqu'on est embauché par une MJC pour faire de la sensibilisation ou par un conservatoire pour enseigner on est déclaré comme animateur et comme professeur, par contre dans le cadre d'une compagnie, c'est différent. Pourquoi ?

Olivier Thomas, secteur contrôle URSSAF

Lorsque nous disséquons les contrats, nous ne rencontrons jamais de contrats parfaitement rédigés qui dissocieraient de façon précise la formation des prestations artistiques. Je parlais tout à l'heure d'un cas utopique où on aurait un bulletin de salaire par prestation, ce qui n'arrive jamais. Quand on rencontre le cas de votre compagnie, si les contrats sont "types", on regardera les activités artistiques de votre compagnie, ses activités de formation ou autres qu'artistiques. L'analyse se fera en fonction des faits, on remonte trois années en arrière, si l'interlocuteur n'est pas capable de dire exactement ce qui s'est passé, en l'absence de preuves, on prendra l'ensemble de l'activité de la compagnie comme formation si le contrat principal est lié à une ville ou si 80% des activités sont liées à l'animation ou autres.

Pour les intermittents des compagnies, le fait qu'ils soient en activité artistique ou en animation ne fait jamais tomber la présomption salariale. Pour nous, ils vont être salariés. Si en contrôlant ce genre de situation, on trouve des personnes qui interviennent sans avoir cette qualité de salarié - parfois rémunérés en honoraires - on va les requalifier pour les protéger, les réassurer à effet rétroactif. Quant à savoir si l'on va appliquer les taux réduits, l'abattement, le statut de formateur, c'est une question qu'on ne peut pas résoudre par une formule toute faite. Ce n'est que du cas d'espèce, on agit en fonction des éléments que nous avons et des dispositions législatives. Notre rôle est très déterminé, nous avons à "apprécier". Rien n'est défini par un texte ou une jurisprudence. Les jurisprudences qui vous concernent sont très strictes sur l'application des faits. On parle d'animation, de prestation artistique, mais on ne dit pas qu'elle est la différence entre les deux.

Public

Pour la danse les dispositifs mis en place récemment, en tout cas dans les textes, sont clairs. Pour l'enseignement nous avons un diplôme d'État. Toute personne qui enseigne est formatrice et doit avoir ce diplôme ou une dispense. Pour la "danse à l'école", les textes sont clairs, ce sont des artistes qui interviennent et l'habilitation est donnée par le ministère de la Culture via les DRAC.

Dans le cadre d'une structure culturelle qui souhaiterait faire venir un spectacle, l'Association départementale a mis en place un dispositif qui favorise la diffusion. Cette diffusion s'accompagne d'actions de sensibilisation, la structure travaille avec l'association départementale et la compagnie pour mettre en place ces actions. Comment en toute légalité passer un contrat avec cette compagnie ? La structure culturelle fait un contrat de cession pour le spectacle accompagnée d'une convention qui englobe toutes les actions. Elle verse une somme globale à la compagnie, charge à elle de rémunérer ses intervenants.

La structure culturelle ne sait pas si ces artistes vont être formateurs occasionnels, rémunérés en salaire, ou artistes rémunérés en cachets. Cela ne la concerne pas. Pour la danse, si on emploie un artiste, c'est un artiste, si on emploie un enseignant, c'est un enseignant et il aura son barème propre.

Public

Pour la danse, c'est clair puisqu'il y a un diplôme d'État mais pour le théâtre cela ne marche pas. L'exemple de la danse et de la musique fait penser à des solutions pour le théâtre. Pour le comédien, le problème reste entier.

Agnès Wasserman, Centre national de la danse (CND)

Pour la danse, nous avons un diplôme pour enseigner le classique, le contemporain et le jazz. Lorsqu'on est salarié pour enseigner une de ces trois disciplines, on ne peut pas enseigner sans diplôme.

Par contre, pour les actions de sensibilisation ou pour les ateliers dans les écoles nous ne sommes pas tenus de l'avoir. Donc rien n'est réglé, nous sommes dans la même logique que les musiciens ou les acteurs.

Public

Cela ne résout rien puisque c'est à la compagnie de faire les contrats. La structure culturelle renvoie le problème sur la compagnie. La distinction pédagogique - artiste n'est pas simple à faire, et ce n'est pas le DE qui va résoudre le problème.

Emmanuel Wallon

L'État a légiféré dans le domaine de la danse parce qu'une loi avait été votée en 1965 dont les décrets d'application n'ont jamais parus. Cela ne veut pas dire que l'État ait les mêmes habitudes dans les autres domaines artistiques.

Dans le domaine du cirque, le débat est ouvert pour savoir s'il faut un diplôme du type DE-danse, sachant que les risques physiques encourus sont aussi importants. La qualité d'artiste ne disparaît pas parce qu'on a un diplôme attestant de ce que l'on sait faire.

Public

J'ai l'impression que la question aujourd'hui est d'être sûr qu'en étant artiste, on le reste. On a tous plus ou moins eu des subventions, ou on en espère, pour diffuser nos spectacles, faire des interventions scolaires, de la sensibilisation. J'ai obtenu une subvention substantielle du Fond interministériel à la ville. Je suis en contrat de ville et quand je vais faire mes interventions, je suis le créateur du spectacle. Dans les textes, on nous demande d'intervenir d'un point de vue citoyen. Je suppose qu'en tant que chorégraphe, je suis citoyenne tout en restant artiste. Pratiquement, je suis déléguée par mon association, que j'ai montée pour recevoir des subventions et diffuser les spectacles. Dois-je demander à mon administrateur de me faire trois contrats pour la journée ?

Sylvie Pion, secteur contrôle URSSAF

Vous êtes artiste, formateur et animateur, vous pouvez avoir trois positions différentes, ce qui ne veut rien dire. Mais les textes ne veulent rien dire non plus dans ce cas.

Emmanuel Wallon

L'intervention rappelle que la subvention ne fait pas la différence. Pour une même subvention, on vous demande de créer un spectacle, d'animer etc..

Public

Vous avez conseillé de faire un contrat par jour pour les structures qui entraînent dans un processus de formation annuelle. Je suis perplexe. Dans une structure administrative où l'on a à gérer tout personnel, il est difficile de ne pas se mettre hors la loi. A partir du moment où l'on a une accumulation de contrats pour un même emploi avec un même salarié on risque de le voir requalifier en CDI. Comment énoncer sa position d'administratif à l'artiste en disant "désolé, je ne peux pas"?

Sylvie Pion, secteur contrôle URSSAF

Il y a des contradictions, beaucoup de gens que j'ai eu au téléphone m'ont dit avoir eu des problèmes avec les ASSEDIC parce qu'ils avaient une mission sur un an avec pourtant des interventions sporadiques.

Pour les ASSEDIC, on n'est plus en recherche d'emploi à partir du moment où l'on a un contrat de travail pour une durée d'un an même si ce contrat est à durée très partielle. Vous évoquez le problème des contraintes administratives, j'en suis consciente, mais je vous mets en garde sur ce type de problème. Pour ce qui est de la requalification, je n'imagine pas que le tribunal requalifierait en CDI des contrats successifs séparés par exemple par des périodes de 3 semaines d'inactivité.

Emmanuel Wallon

Si je précise sur le contrat les horaires d'interventions et les dates, je suis dans le cadre d'interventions réduites acceptée par les ASSEDIC ?

Sylvie Pion, secteur contrôle URSSAF

Tout dépend de l'antenne ASSEDIC et de la personnalité de la personne derrière le guichet.

Public

Dans le droit français, absence de contrat vaut contrat. La plupart d'entre nous ne faisons pas de contrat à chaque intervention. Si nous sommes contrôlés par les ASSEDIC, l'ensemble de nos indemnités peut sauter même si nous présentons des feuillets d'intermittents du spectacle. Les ASSEDIC considèrent qu'en l'absence de contrat nous sommes de fait sous contrat pour la saison de septembre à juin.

Je suis acteur, chanteur, conteur, metteur en scène et régisseur, à priori relevant de l'annexe 10, mais quand je fais un meeting politique en tant que régisseur, je travaille pour une entreprise prestataire de service qui n'est pas entrepreneur de spectacle, et ne suis donc plus technicien du spectacle.

Public

Dans le cadre des actions de sensibilisation, quand un comédien va dans une école ou dans un quartier monter un spectacle, il est rémunéré par la compagnie en tant que comédien mais il fait une mise en scène. Doit-on le déclarer comme metteur en scène ?

Olivier Thomas, secteur contrôle URSSAF

Dans ce cas, il va faire son travail de préparation du spectacle, ce n'est pas le cas traditionnel, et on ne le reconnaîtra pas comme metteur en scène.

Emmanuel Wallon

Il y a un critère qui n'est pas écrit mais qui est très opérationnel, pour les conseiller des DRAC par exemple, c'est de savoir si l'artiste qui leur présente un projet exerce une partie dominante de son activité dans le secteur de l'animation et de la formation. Si c'est le cas, l'artiste est mis à l'écart des sentiers de la création. Ce serait mentir que de prétendre qu'il n'y a aucun risques à afficher à égalité les deux facettes de cette activité - création et animation/formation.

Public

Madame Joannès a parlé d'une *attestation de compétence professionnelle* pour certains intervenants dans les DRAC, sur quels critères les DRAC donnent-elles ces attestations ?

Catherine Joannès, délégation au développement et à l'aménagement du territoire
ministère de la Culture

Il existe un texte de 1989. Il faut un CV, un diplôme dans la discipline, un bilan d'activité. Toutes les marges d'appréciation sont possibles, mais la démarche de création doit être prépondérante

Public

C'est un point d'honneur d'avoir organisé cette journée mais ces questions ne sont pas nouvelles. Je ne vois pas pourquoi aujourd'hui ces informations remonteraient aux oreilles de la Culture et pourquoi cela changerait. Il n'y a aucune mobilisation de la profession pour l'intermittence alors qu'on sait que le couperet va tomber. La situation est beaucoup plus grave que les exemples que vous donnez. Il faut faire un coup, une action. On a soi-disant de l'imagination, mais c'est faux. Cette profession est incapable d'être solidaire, de se regrouper, d'aller au ministère de la Culture. Je ne vois pas pourquoi tous ces gens qui sont là auraient plus de pouvoir que tous ceux de tous les débats qui ont déjà eu lieu.

Public

J'administre un Centre dramatique, j'avoue que je suis un peu atterrée par cette journée. J'ai l'impression d'avoir eu les Ponce Pilate institutionnels qui disent donner de l'argent à la culture, ce n'est pas le débat. Ils font des chèques à des associations qui se retrouvent avec des problèmes, et ces problèmes, c'est l'URSSAF.

Je sors d'un contrôle d'URSSAF. On nous demande par exemple de ne plus donner de défraiement à des artistes travaillant au siège puisqu'il y a l'abattement de 25% dans le cadre de notre région. On ne peut donc plus faire de création en région. Il faut louer une salle à Paris.

On ne peut rien contre quelqu'un qui vous met jusqu'à 500 000 francs d'amendes en s'appuyant sur des textes dont l'interprétation est hasardeuse. C'est facile de dire "c'est pas nous, c'est les textes". On se retrouve avec un organisme qui nous empêche de travailler. J'emploie des artistes permanents, quand sont-ils artistes, quand sont-ils animateurs lorsque je les envoie faire des animations scolaires ? Je travaille dans un théâtre, j'emploie des artistes. Tout le monde nous demande de faire de l'animation, y compris le ministère de la Culture, on le fait aussi parce que ça nous fait plaisir. On y met une partie de notre budget et c'est formidable.

Face à l'URSSAF, le ministère de la Culture ne fait rien. Nous sommes entre les mains de personnes qui ne connaissent pas notre travail. Ce n'est pas à l'URSSAF de dire qui est metteur en scène et qui est animateur. C'est à nous et au ministère.

Emmanuel Wallon

Même si l'URSSAF a un statut de droit privé, c'est une structure qui représente les partenaires sociaux. L'ensemble des syndicats de salariés et le patronat sont représentés, ils gèrent cet organisme qui est depuis les modifications constitutionnelles de l'année dernière sous couvert de la loi. Nous sommes sur un terrain législatif et administratif. Il y a des textes. À nous de renvoyer les remarques de la journée à ceux qui les élaborent .

François Campana.

L'URSSAF définit l'artiste comme un interprète en représentation. Quand il est en répétition, cela est plus compliqué. Ce qui me choque aujourd'hui, c'est qu'il n'y a que des cas d'espèce, des textes et des interprétations de textes qui ne sont pas les mêmes, par exemple pour les ASSÉDIC. Cela prouve que les textes ne sont pas clairs. Il faudrait que nos syndicats représentatifs disent des choses claires. Nous devrions être capables de dire ce que nous faisons. On a tous été comédien, technicien, administrateur... Quand on négocie avec une DRAC ou Jeunesse et Sports, où est le comédien ?

Les problèmes des artistes se retrouvent chez les techniciens. J'ai été redressé par l'URSSAF parce que j'avais engagé des régisseurs généraux pour une tournée, l'après-midi ils faisaient le spectacle et le soir s'occupaient du cinéma en plein air. Régisseur général au cinéma, ce n'est pas la même chose que pour le spectacle vivant. J'ai dû pour chaque jour dissocier après midi et soir, avec abattement ou non. La contrôleuse a tout calculé elle aussi .

Un autre problème, j'engage des réalisateurs pour encadrer des jeunes dans un quartier durant l'événement "un été au ciné". Quand il y a une réalisation finale, je les engage comme réalisateurs, et quand il n'y en a pas, non.

Sylvie Pion, secteur contrôle de l'URSSAF

Nous ne sommes pas là pour donner les réponses que vous souhaitez entendre mais pour vous dire qu'on est là pour appliquer les textes. Vous les contestez, certes, mais on ne peut pas en sortir.

Geneviève Clément, centre de formation des musicien intervenants (CFMI)

On vient de parler du nerf de la guerre qui est le redressement. S'il n'y avait pas la question des abattements pour les artistes, vous ne seriez pas là à chipoter sur à "quel moment on est metteur en scène, technicien, formateur". Il y a une question d'argent derrière comme pour l'UNEDIC.

Soyons clairs, ne faisons pas semblant de revendiquer la justesse d'une activité auprès d'une caisse qui veut bien comprendre, mais qui finalement n'en a rien à faire: il y a 20 ou 25% d'abattement à récupérer.