

Snam.infos

“Snam.infos”

Bulletin trimestriel du SNAM

Correspondance :

14-16 rue des Lilas, 75019 Paris

En France : ☎ 01 42 02 30 80 - Fax 01 42 02 34 01

International : Snam ☎ + 33 1 42 02 30 80

Fax + 33 1 42 02 34 01

e-mail : snam-cgt@wanadoo.fr

site : www.snam-cgt.org

Tarifs et abonnement

Prix du numéro : 4 Euros (port en sus : tarif “lettre”)

Abonnement : 15 Euros (4 numéros)

Directeur de la publication : Raymond Silvand

Rédacteur en chef : Marc Slyper

Maquette, photocomposition : Nadine Hourlier

Photogravure, impression

P.R.O.F. 24 rue des Montiboeufs - 75020 Paris

Routage : O.R.P.P.

Commission paritaire : 0110 S 06341

Dépôt légal : 1er trimestre 2009

ISSN 1260-1691

Union Nationale des Syndicats d'Artistes Musiciens
de France - CGT (SNAM)

Fédération Nationale des Syndicats du Spectacle,
de l'Audiovisuel et de l'Action Culturelle (FNSAC/CGT)

Fédération Internationale des Musiciens (FIM)

Sommaire

L'Opéra, les orchestres lyriques
et symphoniques dans la tourmente... . . . p. 2

Convention collective nationale
de l'édition phonographique... . . . p. 4

Qu'est-ce qui leur prend ? p. 5

La direction de la SPEDIDAM
très sévèrement critiquée par la Commission
permanente de contrôle des sociétés
de perception et de répartition des droits p. 7

Manifeste sur la Condition de l'Artiste p. 9

Frais professionnels - mode d'emploi... p. 12

L'Artiste Enseignant... p. 16

Plate-forme nationale
pour que vivent les Cafés Cultures p. 20

Malgré la crise, la lutte continue...

Après le succès des mobilisations du 29 janvier et du 19 mars 2009 les organisations syndicales entendent faire du 1er mai un nouveau temps fort de mobilisation pour peser sur le gouvernement et le patronat. La crise est aujourd'hui utilisée par le gouvernement et les collectivités territoriales pour mettre à mal les politiques culturelles et musicales. Ainsi, de nombreuses institutions, de nombreux orchestres, voient leur avenir incertain.

Dans le même temps nos employeurs, après avoir signé les nouvelles dispositions de la convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles, veulent reprendre à travers la NAO 2009 les salaires longuement négociés pour parvenir à un accord.

Ces mêmes employeurs ont obtenu avec nous le dégel des financements publics, le SNAM-CGT a dénoncé cette pratique bien particulière de la négociation qui revient à reprendre les avantages longuement négociés dès le lendemain de la signature de l'accord.

La convention collective nationale de l'édition phonographique a été étendue par arrêté du 20 mars 2009 et est donc applicable depuis le 1er avril. Cette convention représente une aubaine pour la reconnaissance et la défense des droits de propriété littéraire et artistique des artistes interprètes. En effet, malgré les contrevérités, désinformations et fausses accusations véhiculées par la SPEDIDAM et le SNM-FO cette convention acte bien la reconnaissance du droit d'autoriser, la spécialité des autorisations et la réalité des rémunérations relatives au droit exclusif.

Dans les prochaines semaines le dispositif pour aider la musique dans les bars va rentrer dans une phase de concrétisation. Nous publions l'appel à soutenir cette initiative.

Dans cette période marquée par la crise financière, la crise de l'emploi et la perte de repères sur les politiques et la diversité culturelle nous appelons à la mobilisation et à la syndicalisation de l'ensemble des artistes interprètes de la musique.

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

DE L'UNION NATIONALE DES SYNDICATS D'ARTISTES MUSICIENS DE FRANCE CGT

N° 29 - MARS 2009

L'Opéra, les orchestres lyriques et symphoniques dans la tourmente, suite...

De nombreuses collectivités continuent de vouloir diminuer leur budget culturel en menaçant le service public de la musique, la diversité artistique et culturelle. Ainsi la mairie de Dijon s'entête à vouloir "privatiser" l'orchestre de l'Opéra de Dijon. Ci-après le courrier adressé par le SNAM-CGT, le Syndicat des Artistes Musiciens de Bourgogne Franche-Comté CGT (SAMB) et l'UD 21 CGT à M. François Rebsamen, Sénateur Maire de Dijon, ainsi qu'à l'ensemble du conseil municipal et au président de l'ensemble des collectivités territoriales.

Monsieur le Sénateur Maire,

«Nous ne nous plaignons pas nous portons plainte» (M. Jack Ralite Juillet 2003 Avignon).

Nous portons plainte d'assister au transfert de l'Orchestre de l'Opéra de Dijon au sein de la Camerata de Bourgogne sans aucune concertation.

Nous portons plainte de l'absence de concertation. Nous portons plainte du refus de négociation.

Nous portons plainte du refus de toute démocratie sociale.

Il est encore temps de renouer les fils du dialogue, de la concertation, du respect mutuel.

Cela doit passer par un constat partagé de la situation, tant les informations qui semblent vous parvenir ne correspondent en rien à la réalité.

Alors précisons :

- Il n'y a que 20 musiciens sur 43 de l'orchestre de l'Opéra qui sont en même temps titulaires à la Camerata, il ne s'agit donc pas de 85% mais de 46%.
- Sur les 38 titulaires de la Camerata, 18 artistes (11 musiciens d'orchestre, 2 pianistes, 2 clavecinistes et 3 chefs) ne font pas partie de l'orchestre de l'Opéra.
- Sur les 43 musiciens de l'orchestre de l'Opéra, 27 et non 38 sont enseignants (professeurs et assistants) au CRR de Dijon.
- La pétition signée par 40 des 43 musiciens (il ne s'agit donc pas de 7 personnes qui sont mécontents) vous manifeste leur inquiétude et leur souhait, de voir le transfert s'effectuer dans l'autre sens, c'est-à-dire de la Camerata vers l'orchestre de l'Opéra. C'est la seule façon de confirmer les missions de service public de l'Orchestre.
- Concernant les deux structures :
 - A l'Opéra les emplois des musiciens ont été reconnus comme permanents, leur ancienneté est établie - témoin leur fiche de paie (certains ont une date d'entrée d'il y a plus de 25 ans) - et le recrutement se fait par concours.

- A la Camerata, les musiciens sont strictement employés à la production, dans des petites formations (sauf dans des cas exceptionnels et en coproduction), payés suivant les possibilités financières de l'association, dans une activité saisonnière très réduite et sans aucune garantie d'emploi.

Ces deux orchestres sont donc de deux catégories incomparables.

- Les chiffres que vous avez concernant le volume d'emploi des musiciens de l'Opéra et que vous avez évoqués au conseil municipal ne sont pas les bons, sachant qu'il est dû un certain nombre de services aux musiciens pour lesquels la direction ne s'est pas encore acquittée.
- Lorsque vous désignez les «permittents», s'agissant des intermittents occupant des postes permanents à l'Opéra, lorsque vous indiquez que des enseignants au conservatoire sont en même temps rémunérés pour des cours et des répétitions, ou lorsque vous dites que des délégués se permettent de faire valoir des heures de délégation lorsqu'ils sont en réunion avec la direction, il conviendrait que vous n'ayez pas uniquement la version des directions de l'Opéra et de la Camerata, que nous puissions échanger ensemble sur ces points sur les bases du code du travail, de la convention collective, des différentes règles et accords qui s'appliquent aux musiciens de l'orchestre et des usages professionnels qui ont encadré l'essor de la politique culturelle et musicale de notre pays.
- Que, contrairement à ce qu'il vous est dit, les musiciens de l'Opéra souhaitent ardemment l'excellence dès lors qu'ils sont reconnus dans ce cadre professionnel et conventionnel.
- Il serait dommage (nous vous rappelons la série de référés lancée en 2002-2003, et la procédure en correctionnel pour entrave) qu'une série de procédures soit lancée pour faire valoir le droit des salariés.
- Enfin, nous vous confirmons qu'à aucun moment,

et ce malgré leurs différentes demandes, les organisations représentatives du personnel n'ont été reçues par la Mairie concernant le projet de transfert.

Revenons à la délibération du Conseil Municipal du 2 février :

«La Ville, l'Opéra de Dijon et la Camerata de Bourgogne ont fait le constat commun de mutualiser leur activité orchestrale afin de créer ensemble un orchestre à rayonnement régional, assurant à la fois une partie d'accompagnement des œuvres lyriques et une partie de son activité symphonique à l'Opéra de Dijon mais également la diffusion de la musique dans la diversité de ses genres sur le reste du territoire régional, voire national.

Cette mutualisation apparaît en outre comme la réponse la plus appropriée aux contraintes accrues qui pèsent sur la Ville et qui rend impossible, dans le cadre du seul Opéra de Dijon, la satisfaction des revendications légitimes des musiciens d'un développement de leur activité artistique.

Dans ce cadre, l'Orchestre de l'Opéra de Dijon, constitué de l'ensemble des personnels ainsi que des éléments corporels et incorporels affectés à cette activité seraient transférés à la Camerata de Bourgogne, dans le cadre des dispositions légales applicables aux transferts d'entités économiques.»

Les intentions sont bonnes, la réponse catastrophique. L'Orchestre de l'Opéra de Dijon devrait être transformé en ensemble musical permanent à temps plein pour répondre à ces nouvelles missions de service public dans une région vaste, riche, culturellement forte et dépourvue d'ensemble musical permanent.

Tel n'est pas le cas. Le transfert (la privatisation) revient à renforcer le caractère intermittent et précaire de cet orchestre.

Nous sommes d'ailleurs convaincus que cela ne résiste pas aux clauses de l'accord interbranche étendu sur les contrats de travail dans le spectacle vivant, aux dispositions de la Convention Collective des Entreprises Artistiques et Culturelles (que la politique salariale de la Camerata semble ne pas appliquer actuellement) et de la directive européenne 99/70 sur les CDD et des jurisprudences nombreuses, européennes et françaises) qui la précisent.

Le plus grave : «Chaque année le Conseil Municipal sera appelé à délibérer afin de définir le montant de la subvention, lui-même fixé en fonction de la programmation de l'année à venir...»

La messe est dite : les missions de service public dans le cadre de cahier des charges et de la charte de service public des entreprises culturelles sont remplacées par de l'aide aux projets artistiques.

C'est la mort annoncée comme ce fut le cas à Chalons, et dans bien des cas. Cela va à l'encontre

de toutes les réflexions, études et préconisations pour garantir la diversité et l'exception culturelles, la création et la diffusion musicales, la démocratie et la démocratisation culturelle.

Dans le monde entier la démonstration a été faite, qu'il y ait un service public ou un orchestre privé : les chefs passent, les musiciens se succèdent et les orchestres restent.

En adoptant l'aide au projet le Conseil Municipal lie l'essor d'un orchestre à un artiste, aussi talentueux soit-il.

L'avenir est compromis. Cela n'est pas notre désir. Nous sommes conscients des difficultés, et s'il y a effectivement une crise économique qui impacte sur les collectivités territoriales, cela ne peut pas être des décisions hâtives, prises sans concertation qui peuvent y répondre.

Cette région mérite un débat dans lequel puissent être entendues d'autres propositions que celle du transfert vers cette association liée au projet artistique d'une personne, Thierry Caens.

D'autres solutions existent qui peuvent garantir l'avenir et l'essor de l'orchestre et des politiques culturelles municipales, départementales, régionales, voire nationales.

Nous souhaitons mettre en débat la création d'un Etablissement Public à Coopération Culturelle (EPCC), comme l'a jugé bon le législateur en matière d'organisme culturel (ce texte a été adopté à l'unanimité au Sénat et à l'Assemblée Nationale par les sénateurs et les députés de tous bords).

Il crée la coopération entre les collectivités territoriales afin ensemble d'assurer les missions en matière culturelle.

Nous affirmons qu'aujourd'hui dans une région où il n'y a pas d'orchestre permanent, y compris en s'associant avec la Franche Comté, la création de cet EPCC est la réponse la plus adaptée aux principes énoncés par le Conseil Municipal et ceci d'autant plus que nous apprenons que l'Etat s'est engagé à intervenir de façon sensible sur le projet de l'Opéra.

Donnons-nous les moyens de débattre avec toutes les collectivités territoriales pour construire et renforcer la démocratie culturelle et de l'excellence artistique.

La culture et la musique à Dijon et en Bourgogne méritent que l'on se réapproprie la concertation et la démocratie sociale.

Engageons enfin la discussion et la négociation.

Cela ne peut que renforcer la démocratie des décisions que vous serez amené à prendre en y associant nos concitoyens.

Nos organisations (...), demandeurs de telles discussions, sont à votre disposition pour ouvrir la concertation dans les conditions que vous voudrez adopter, nous pourrions y associer des délégués du personnel et syndicaux si vous le souhaitez. (...)"

Convention collective nationale de l'édition phonographique

La convention collective nationale de l'édition phonographique (n° 2770) a été étendue par arrêté du 20 mars 2009, publié le 28 mars au Journal Officiel et applicable à compter du 1er avril. Bien que nous ayons été assignés par la SPEDIDAM et le SNM-FO la convention collective est donc applicable. La campagne de désinformation continue de plus belle. Nous publions ici les tarifs d'enregistrement applicables depuis le 1er avril 2009.

Ces tarifs s'appliquent aux artistes musiciens, artistes des chœurs et artistes choristes.

Service de 3 h comprenant 20 mn de pause : **156,97** €
(20 mn de musique enregistrée effectivement utilisable)
Service de 4 h comprenant 2 pauses de 15 mn : **209,30** €
(27 mn de musique enregistrée effectivement utilisable)

Quart d'heure supplémentaire : 20 % du cachet de base d'un service de 3 h.

Majoration de 100 % pour les services effectués entre 0 et 9 h, les dimanches et jours fériés.

ENGAGEMENT À LA JOURNÉE (L'engagement à la journée doit concerner un minimum de trois journées sur une suite de sept jours consécutifs)

- **260** € la journée (cachet de 156 € avec une limitation à 20 mn de musique utilisable et un cachet de 104 € de répétition en studio sans enregistrement utilisable) ;
- **364,14** €, soit trois cachets de 121,38 €.

Si l'engagement concerne un minimum de 5 jours sur 7 jours consécutifs, la journée est portée à **234,60** € (cachet de 131,30 € pour 15 mn de musique enregistrée utilisable et un cachet de 103,30 € au titre du travail de répétition).

SPECTACLE VIVANT PROMOTIONNEL (SHOW CASE)

Représentation dans un magasin : **92** €
Représentation dans une salle de spectacle : **125** €

CAPTATION D'UN SPECTACLE

1ère captation : la rémunération est égale à 200 % du salaire minimum conventionnel dans la convention collective du spectacle vivant applicable (CCNEAC : 96,80 euros, SNES/PRODISS : 147,26 euros, petites salles : 98,55 euros).

Si l'enregistrement donne lieu à **deux captations supplémentaires** la rémunération de chacune d'entre-elles est égale à 50 % du salaire minimum conventionnel de la convention collective du spectacle vivant applicable.

La convention collective prévoit aussi des rémunérations forfaitaires complémentaires pour les autorisations que l'artiste interprète aurait consenti, ainsi que des rémunérations proportionnelles aux recettes d'utilisations autorisées de la fixation. Vous trouverez ce tableau sur notre site : www.snam-cgt.org.

Indemnités de transport d'instruments

Petit transport	Saxo-baryton, accordéon, glockenspiel, trombone basse, tuba, tumba, saxo alto jouant le saxo ténor, guitare électrique avec ampli (jusqu'à deux instruments), petits matériels de batterie, clavier portable (dans la limite d'un instrument), flûte octobasse.	18 €
Gros transport	Violoncelle, contrebasse, sous-bassophone, contre-tuba, hélicon, contrebasson, saxobasse, xylophone, matériel de batterie, harpe, vibraphone, marimba et timbales symphoniques, guitares électriques avec ampli (plus de deux instruments), ondes Martenot, claviers portables (à partir de deux instruments).	68 €

* Ces indemnités ne peuvent se cumuler. Elles ne sont pas accordées quand les instruments sont fournis. Le musicien qui participe à deux services consécutifs ou plus dans la même journée et dans le même lieu ne perçoit qu'une seule indemnité de transport.

MAJORATIONS

15 % avec maxi 20 %	Pour les musiciens jouant 2 instruments ou plus de même famille, ex. flûte et piccolo, clarinette et clarinette basse, hautbois et cor anglais, basson et contrebasson, saxophone et saxophone basse, trompette et bugle, trombone et trombone basse, violon et alto, etc.
25 % avec maxi 50 %	Pour les musiciens jouant 2 instruments ou plus de familles différentes, ex. flûte et saxophone, clarinette et saxophone basse ou ténor, flûte et clarinette, guitare et mandoline, clavier et ondes Martenot, accordéon et bandonéon, etc.
20 %	Instruments spéciaux : cor en si B aigu, wagner tuben, flûte basse (do grave), clarinette contrebasse, saxophone soprano, saxophone basse, contre tuba, trompette en ré, mi B, fa et si B aigu, hélicon, sarrusophone, contrebasse à 5 cordes, guitare espagnole, guitare à 12 cordes, steel-guitare seule, mandoline, etc. Instruments anciens (quand utilisés en complément d'instruments modernes) : luth, hautbois d'amour, viole de gambe, serpent, cor naturel, etc.

Indemnité journalière de déplacement : repas : **16,10** € - hébergement plus petit déjeuner : **57,80** € (Paris, Hauts de Seine, Seine Saint Denis et Val de Marne) ou **42,80** € pour les autres départements de la métropole.

Qu'est-ce qui leur prend ?

Voilà plus de 20 ans que je milite au sein du SNAM pour la défense des droits des artistes avec mes collègues musiciens, choristes ou danseurs. Régulièrement, je me heurte au mépris ou à l'hostilité d'employeurs ou d'élus politiques qui font de la CGT leur cible privilégiée. Je dois dire que j'en ai vu des vertes et des pas mûres au cours des centaines de réunions et de débats auxquels j'ai pu participer. Jamais pourtant, jamais je ne me suis retrouvé aussi désarmé devant une telle mauvaise foi, jamais je n'ai perçu un tel sentiment de haine contre le SNAM que ce lundi 30 mars 2009. Il ne s'agissait pas d'une confrontation avec un chef d'orchestre irascible, il ne s'agissait pas d'un conflit avec des producteurs malhonnêtes, il ne s'agissait pas d'une rencontre avec un représentant du MEDEF ou avec un haut responsable sarkozyste... non il s'agissait simplement d'une réunion «d'information» organisée par la SPEDIDAM destinée «aux délégués d'orchestre, des chœurs et des ballets»... effrayant !

Comme tous mes collègues représentants du personnel des ensembles permanents, j'avais reçu une invitation pour assister à une réunion d'information visant à «présenter l'actualité sur les droits des artistes interprètes» et notamment sur la signature de la Convention Collective de l'Industrie Phonographique. Je savais que nous avions des divergences de vue sur cette question. Je savais que la direction de la SPEDIDAM avait fait circuler des pétitions qui caricaturaient nos positions. Mais moi, qu'est-ce que vous voulez, a priori, la SPEDIDAM, j'aime bien ! Et puis c'était enfin l'occasion qui nous était donnée d'un débat contradictoire et ça, on ne peut jamais être contre... C'est donc bien volontiers que je suis «monté à Paris» pour répondre à cette invitation.

Depuis le début de mon engagement syndical, j'ai toujours pensé que «la SPED., l'alliée d'une vie d'artiste» était une organisation sœur de combats. Il y avait bien sûr des débats, mais nous nous retrouvions sur l'essentiel. A Toulouse, mon syndicat s'est par exemple engagé aux côtés de la SPEDIDAM dans un procès qui a duré plus de dix ans... Et puis les dirigeants de la SPEDIDAM qui étaient présents lors de cette réunion, je les connaissais bien : la plupart d'entre eux étaient des dirigeants du SNAM pendant très longtemps, on pouvait essayer de renouer le dialogue...

La réunion s'est déroulée dans une salle équipée de vidéoprojecteurs. Sur chaque mur de la pièce s'affichaient les grands titres détaillés par François Lubrano, qui faisait un long rappel sur les fondements des droits de propriété intellectuelle. Auparavant, François Nowak avait fait une introduction liminaire en insistant sur le fait que ce qui serait affirmé lors de cette réunion serait fondé sur une lecture honnête et une interprétation objective des textes et que cela permettrait d'avoir une analyse des conséquences réelles de l'application de la Convention Collective de l'édition phonographique. Bon, me dis-je, ça va être sportif ; il va falloir affûter les arguments, mais au moins on va pouvoir discuter sérieusement.

Et puis nous en sommes arrivés à l'objet même de la réunion. Et là, il m'a fallu quelques temps pour admettre que je ne rêvais pas ! On nous avait promis une analyse détaillée de la Convention Collective de l'édition phonographique, on nous avait promis un travail technique sur des documents et on nous servait une avalanche de contre-vérités de manière brutale et grossière. Chaque phrase, chaque commentaire, chaque citation n'avait qu'une seule finalité : démontrer que le SNAM avait délibérément trahi la cause des artistes en organisant l'abandon de tous leurs droits au profit des producteurs de disques : les titres et les phrases s'affichaient devant nos yeux : «la convention collective propose une définition au rabais des artistes»..., «une mécanique volontairement compliquée à dessein»..., «l'artiste a perdu toute capacité de négociation»..., «l'organisation d'une cession globale des droits»..., «un mécanisme d'expropriation mis en place par des syndicats d'artistes interprètes»... J'essayais de faire le lien entre ces affirmations grotesques et la réalité des textes qui avaient été mis en débat pendant des mois au sein du SNAM ; la réunion d'information se transformait au fil de ce long monologue en vindicte anti-Cgtiste de manière brutale et grossière.

Finalement, on a demandé s'il y avait des questions dans l'auditoire. Certains délégués du SNAM ont voulu apporter un certain nombre de rectifications ; ils ont fait notamment remarquer qu'avant la signature de la convention les producteurs imposaient une cession globale des droits et que désormais les musiciens voyaient enfin inscrit dans un texte conventionnel le respect de leur droit individuel d'autoriser ou pas les utilisations des enregistrements auxquels ils avaient participé. Mais les responsables de la SPEDIDAM ont balayé cette remarque en disant que cette rédaction était cynique car on savait que ce droit, même inscrit dans la convention ne serait pas respecté. Je me suis dit : comment peut-on dire ça à des délégués du personnel... c'est ridicule ! On ne peut pas dire qu'un texte est dangereux parce qu'il ne sera pas appliqué...

Et le responsable juridique du SNAM a insisté : mais c'est bien parce que les producteurs imposaient partout la cession globale des droits que nous avons négocié cette convention ; ils sont désormais engagés sur un texte, c'est une vraie avancée ! Et là j'ai vu les responsables de la SPEDIDAM, ceux-là même qui dirigeaient le SNAM il y a quelques années affirmer sans rire que si les producteurs avaient pu si longtemps imposer des contrats cession globale de droit, c'était parce que les syndicats ne s'y étaient pas opposés...

Moi, avant de venir à cette réunion, j'avais pris la peine d'interroger de nombreux musiciens qui enregistraient dans les studios de Midi-Pyrénées. Tous m'avaient dit qu'ils étaient contraints de signer des contrats de cession globale de leurs droits. J'ai donc fait part de ces témoignages en indiquant que la signature de la Convention Collective par les producteurs permettrait à ces artistes de résister à ces pressions. François Nowak m'a dit que ce que je disais montrait ma méconnaissance du milieu. Il n'essayait pas de débattre mais juste de me disqualifier aux yeux des autres délégués.

Mais nous avons insisté : nous avons indiqué que la gestion collective par la SPEDIDAM des droits exclusifs de ses membres était pour le moins peu efficace sinon virtuelle. Car dans les faits, la SPEDIDAM ne conclut pas de contrats généraux avec les utilisateurs de musique enregistrée, sauf peut-être à la marge avec quelques entrepreneurs de spectacles vivants pour la sonorisation de spectacles vivants. Les sommes perçues par la SPEDIDAM en 2007 au titre des droits généraux ne représentent environ que 850.000 euros dont d'ailleurs seulement 500.000 euros sont effectivement répartis, à comparer avec les 30 millions d'euros perçus au titre des licences légales (droit à rémunération équitable et copie privée). Nous avons aussi expliqué que la convention collective ne portait d'aucune manière atteinte aux licences légales et qu'on ne pouvait donc pas laisser dire comme ils le faisaient que c'était l'ensemble des droits des artistes mais aussi l'action artistique et culturelle et même le devenir de la profession toute entière qui étaient mis en péril par cette convention. On nous répondit que c'était la signature de la convention collective qui allait empêcher la SPEDIDAM de multiplier par 10 les droits généraux versés aux artistes. Et là, j'ai regardé la salle en me demandant si quelqu'un, même l'instant d'une seconde pouvait gober un truc pareil ?

Lorsque nous avons abordé la question des tarifs, la direction de la SPEDIDAM a procédé à des comparaisons avec les sommes qu'elle aurait perçues en appliquant ses propres tarifs. Cette présentation était surréaliste ; en effet la SPEDIDAM ne les applique jamais car les utilisateurs de musique, de l'aveu même de certains de ses responsables, les jugent prohibitifs. La direction de la SPEDIDAM ne présentait en fait que des chiffres virtuels. Au point, d'entretenir sans cesse la confusion entre ce que perçoit effectivement la SPEDIDAM et ce que sa direction estime être un «manque à gagner» comme si, occultant la réalité, elle se refusait à admettre qu'elle avait perdu ses procès sur l'application de la rémunération équitable, notamment aux télévisions lorsqu'elles diffusent des clips vidéo.

Nous nous sommes aussi insurgés contre le fait qu'on voulait faire croire aux délégués présents que cette convention collective s'appliquait aux orchestres alors que seules entrent dans son champ d'application les entreprises qui ont pour activité principale la production de phonogrammes ou de vidéomusiques, ce qui n'est jamais le cas d'un orchestre, qu'il soit permanent ou non. Et là, c'est parti en vrille : un de mes interlocuteurs m'a accusé d'avoir touché des pots de vin, un autre d'avoir trahi, on nous a prédit notre bannissement par l'ensemble de la profession, c'était totalement délirant...

Alors, brusquement, j'ai réalisé que la raison n'avait plus de place dans ce lieu. Ce qui était proposé ce n'était pas une pensée, c'était une croyance. J'ai compris à cet instant précis que la direction de la SPEDIDAM était partie en croisade contre les hérétiques et que quiconque s'y opposerait serait irrémédiablement condamné sans autre forme de procès.

Une telle attitude n'est pas justifiable. Comme tous les militants syndicaux, les responsables du SNAM ne sont pas infaillibles. Le doute doit toujours nous habiter et aucune critique ne doit être prise avec dérision. Qu'il s'agisse d'audiovisuel ou d'autres domaines d'activité, les accords avec les employeurs sont toujours des compromis. Chacun est libre de porter des appréciations négatives sur ces textes et il est sain pour la démocratie que ces débats aient lieu. Mais lorsque la calomnie et la caricature prennent le pas sur le combat des idées, alors c'est toute la crédibilité du combat syndical qui est menacée. Et il est de notre devoir de ne pas l'accepter.

Yves Sapir

Délégué Syndical de l'Orchestre National du Capitole de Toulouse
Secrétaire National du SNAM

La direction de la SPEDIDAM très sévèrement critiquée par la Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition de droits

Dans son cinquième rapport annuel publié en avril 2008 et disponible sur le site du ministère de la culture (culture.gouv.fr), la Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits critique très sévèrement les méthodes mises en oeuvre par la direction de la SPEDIDAM pour exercer les obligations en matière d'action artistique et culturelle qui lui incombent en vertu de la loi (article L. 321-9 du code de la propriété intellectuelle).

La Commission met à jour les rouages d'un système qui permet à certains dirigeants de la SPEDIDAM de se maintenir au pouvoir grâce à la maîtrise de l'attribution des aides au titre de l'action artistique et culturelle. Elle dénonce **“la concentration des pouvoirs dans les mains d'une même personne, qui cumule, en application des statuts, les responsabilités de président et de gérant et exerce, en outre, les fonctions de directeur de l'action artistique et culturelle”** et appelle de ses vœux **“une mesure de limitation des pouvoirs en blanc pouvant être reçus par une même personne lors de l'assemblée générale [qui] serait propice au pluralisme de cet organe comme à celui de la composition du conseil d'administration et des commissions d'agrément”**.

Nous ne pouvons que suivre la Commission dans ses préconisations. Mais, nous pensons que le moyen le plus efficace de mettre un terme à l'instrumentalisation de l'action artistique et culturelle par quelques dirigeants qui se sont accaparé le pouvoir depuis tant d'années est d'instaurer le vote par correspondance pour l'élection des membres du conseil d'administration. Ce mode de scrutin, parce qu'il rendrait «la chasse aux pouvoirs» parfaitement inutile, renforcerait démocratie et pluralisme. La SPEDIDAM ne s'en porterait que mieux.

Voici quelques extraits du cinquième rapport annuel de la Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition dont nous soulignons quelques éléments parmi les plus significatifs.

«CHAPITRE III Gestion et gouvernance (...)

I - Des services spécialisés dans chacune des sociétés (...)

La SPEDIDAM

A la SPEDIDAM, ce sont les services de la division culturelle, composés de quatre personnes, qui

assurent l'instruction, la gestion et le contrôle des dossiers relevant de l'action artistique et culturelle, en collaboration avec les services financiers et comptables.

La société se singularise en la matière par le fait que c'est son principal dirigeant, le président-gérant, qui dirige lui-même l'action artistique et culturelle. (...) (p. 253)

II Un recours inégal à des commissions d'attribution (...)

C Le cas de la SPEDIDAM

Le conseil d'administration de la société fixe les orientations, les objectifs et la politique d'action artistique et culturelle. Il est amené à examiner certaines demandes d'aide qui concernent des dossiers collectifs qui ne rentrent pas dans les critères de sélection des commissions d'agrément et dont l'enjeu est jugé important pour la notoriété de la société. La SPEDIDAM s'est engagée à formaliser dans son livre des procédures le mode d'intervention du conseil à l'égard des projets qu'il peut examiner directement sans passer par les commissions d'agrément.

Un système de commissions uniquement formées de membres du conseil d'administration singularise par ailleurs la SPEDIDAM par rapport à nombre de sociétés qui élargissent cette composition à d'autres associés, voire à des personnalités extérieures. Bien que la société considère la formule retenue comme «un gage du bon fonctionnement et du professionnalisme» des commissions, elle n'est sans doute pas la plus propice à la pluralité et au renouvellement des points de vue, sauf à considérer que les administrateurs sont seuls à posséder les qualités de connaissance du secteur artistique, de son activité et des réalités de la création, de la diffusion et de la formation que leur reconnaît la réponse de la SPEDIDAM.

La Commission permanente pour sa part verrait donc favorablement qu'un système plus ouvert soit mis à l'étude et observe que la procédure de sélection des aides touche de manière plus structurelle à la gouvernance de la société. Ainsi la concentration des pouvoirs dans les mains d'une même personne, qui cumule, en application des statuts, les responsabilités de président et de gérant et exerce, en outre, les fonctions de directeur de l'action artistique et culturelle, mériterait d'être reconsidérée, même si la société invoque d'éventuels coûts financiers d'un dédoublement de fonctions et fait valoir que le rôle actuel du directeur de l'action culturelle et artistique se limiterait à l'instruction technique de l'éligibilité des dossiers. Plus en amont, une mesure de limitation des pouvoirs en blanc pouvant être reçus par une même personne lors de l'assemblée générale serait propice au pluralisme de cet organe comme à celui de la composition du conseil d'administration et des commissions d'agrément. La SPEDIDAM précise sur ce point que les pouvoirs en blanc reçus à son siège font l'objet d'une attribution à un membre du bureau, sans indiquer que cette attribution est soumise au type de règle évoqué ci-dessus. Elle indique également que ces pouvoirs, au nombre de 167 à l'assemblée générale de 2006, y représentaient 4% des suffrages exprimés ; cette proportion semble cependant suffisamment significative au regard des choix de personnes soumis à l'assemblée générale, pour que la règle suggérée soit considérée comme constituant une garantie utile. La société semble d'ailleurs disposée à en étudier les éventuelles modalités.(...) (p. 259)

III Des règles déontologiques à systématiser (...) La SPEDIDAM

En ce qui concerne les commissions d'agrément de cette société qui, on l'a vu, ne sont constituées que d'administrateurs, l'obligation est simplement faite aux membres qui pourraient se trouver en position de bénéficiaires, de se retirer lors de la présentation et du vote de leur dossier. La société estime à cet égard que le nombre de dossiers concernés reste limité et que c'est une pratique de ce type qui, au mieux, est d'usage dans la plupart des sociétés.

Il reste que cette règle du retrait ne constitue qu'une garantie limitée contre le risque de conflit d'intérêts pour des projets dans lesquels les membres du conseil d'administration seraient plus ou moins directement engagés. Il serait donc souhaitable d'envisager une formule dans laquelle les membres des commissions ne solliciteraient pas d'aide pour des projets dont ils seraient directement ou indirectement porteurs, en même temps que seraient organisés une rotation suffisamment rapprochée des membres des commissions et un élargissement de la composition

de celles-ci à l'instar de ce qui est pratiqué dans la plupart des autres sociétés. (...)» (p. 261-262)

Les principales observations ou recommandations de la Commission permanente sur les questions de gouvernance et de gestion et plus spécialement en ce qui concerne le recours aux commissions d'attribution et les règles déontologiques

«- l'intérêt, pour assurer la pluralité et le renouvellement des points de vue, des procédures pratiquées par la plupart des sociétés de s'appuyer sur des commissions ouvertes à des associés ou à des personnalités compétentes, comme, par exemple, celles mises en œuvre par l'ADAMI, société dans laquelle des artistes-interprètes des différents collèges sont majoritaires par rapport aux membres du conseil d'administration et sont renouvelés par moitié tous les ans ; (...)

- la forte centralisation résultant pour la SPEDIDAM de la concentration dans les mains d'une seule personne des fonctions de directeur de l'action artistique et culturelle et de celles de président et de gérant, et la présence exclusive de membres du conseil d'administration dans les commissions d'agrément ;

- l'intérêt pour les sociétés, au-delà de la protection relativement formelle contre le risque de conflit d'intérêts d'une pratique de retrait des membres des commissions lors de l'examen de projets dont ils sont porteurs, de poursuivre leur réflexion en vue d'améliorer l'efficacité des règles déontologiques sans dissuader la participation aux instances chargées d'administrer les sociétés ou d'allouer les aides, équilibre auquel pourrait contribuer une rotation suffisamment rapide des membres de ces instances (...)» (p. 282-283)

Les réponses et engagements pris par la direction de la SPEDIDAM concernant le recours aux commissions d'attribution et les règles déontologiques

Alors que les critiques de la Commission sont particulièrement accablantes, la vacuité des réponses et engagements de la direction de la SPEDIDAM est édifiante : «Concernant la composition d'agrément, la SPEDIDAM considère que des artistes élus pour administrer la société ne sont pas moins compétents pour décider de l'octroi d'aides dans le cadre de l'article L. 321-9. Toutefois, elle va débattre, au sein de ses instances, de la possibilité de faire participer des associés non élus à la commission d'attribution des aides.» (p. 295)

S'agissant de la limitation des pouvoirs en blanc pouvant être reçus par une même personne lors de l'assemblée générale, la direction de la SPEDIDAM ne répond pas. Chacun appréciera.

Manifeste sur la Condition de l'Artiste

“Le mot ‘condition’ désigne, d’une part, la position que, sur le plan moral, l’on reconnaît aux artistes définis ci-dessus dans la société [...], et, d’autre part, la reconnaissance des libertés et des droits, y compris les droits moraux, économiques et sociaux, notamment en matière de revenus et de sécurité sociale, dont les artistes doivent bénéficier.” (1)

Lorsque les gens pensent aux artistes interprètes, ils imaginent volontiers une vie faite de célébrité, d’éclat et de richesse. Pourtant, pour l’immense majorité d’entre eux, le métier qu’ils se sont choisi est précaire, instable et ne leur offre que des revenus aléatoires et souvent insuffisants. Opportunités d’emploi irrégulières et imprévisibles, relations contractuelles informelles et manque de contrôle sur les conditions de travail : autant d’éléments qui soulignent à quel point un Statut de l’Artiste est vital pour assurer une viabilité au métier d’artiste interprète. Dans le climat actuel, la tendance vers plus de “flexibilité” et de mobilité fragilise les conditions d’existence des artistes interprètes. La FIA et la FIM appellent à agir pour relever ces défis et souhaitent insister sur quelques aspects de la vie des artistes interprètes qui sont insuffisamment pris en compte. Dans la dernière partie de ce manifeste, nous nous efforcerons également de proposer des solutions à ces problèmes.

Quelques aspects peu connus de la vie des artistes interprètes

1) Les emplois stables ont disparu.

L’évolution du rôle de l’Etat dans le domaine culturel et l’impact de la mondialisation ont affecté les modèles d’emploi des artistes interprètes. On observe notamment un effet très négatif sur la stabilité de l’emploi. La tendance à la privatisation et le recours croissant à l’emploi «à la tâche» ont généralement entraîné une réduction de la durée des contrats et une multiplication concomitante des contrats de très courte durée. De même, le nombre d’artistes interprètes travaillant en tant que freelance ou indépendants est en constante augmentation, parfois pour des raisons fiscales mais aussi, bien souvent, pour permettre aux «employeurs» d’éviter le paiement des charges salariales et des contributions sociales. La condition d’indépendant est ainsi bien plus souvent imposée que librement choisie par l’artiste.

2) Au même titre que tous les autres travailleurs, les artistes interprètes doivent pouvoir accéder à des régimes de sécurité sociale et de retraite.

La sécurité sociale, les régimes de retraite et les dispositifs fiscaux sont souvent inadaptés, car ils ne sont pas conçus pour répondre aux besoins spécifiques résultant des conditions de travail des artistes. Cela aboutit à réduire leurs droits légitimes (à l’assurance chômage, à l’assurance santé, etc.) et complique le calcul de leurs droits à retraite. Les faibles revenus qu’ils tirent de contrats sporadiques contraignent beaucoup d’artistes interprètes «indépendants» à de lourds sacrifices pour assumer, en l’absence d’employeur, la cotisations à des assurances privées et aux caisses de retraite. Cela les place en situation de grande vulnérabilité, tout particulièrement à la fin de leur vie.

3) L’emploi s’accompagne d’une exposition aux risques en matière de santé et d’accidents du travail. Pas toujours des assurances.

Selon la nature du financement et les dispositions juridiques des systèmes de santé nationaux, les artistes interprètes peuvent se trouver dépourvus de couverture en matière de santé pour les mêmes raisons que celles évoquées à propos des régimes d’emploi et de sécurité sociale. Étant donné la nature de leur travail, tous sont exposés à des risques professionnels en matière de santé, que leur contrat soit de longue ou courte durée. Il existe aussi sur le lieu de travail des risques d’accident et de blessures qui font rarement l’objet d’une couverture satisfaisante. Les artistes interprètes étant en constante recherche d’emploi, ils sont généralement prêts à travailler y compris lorsque l’absence de législation ou de mesures contractuelles adéquates, les exposent à de tels risques.

4) La mobilité a un prix.

La mobilité fait partie intégrante du travail de beaucoup d’artistes interprètes – les tournées et les spectacles à l’étranger sont importants pour la carrière d’un artiste et en constituent souvent un élément gratifiant. Elles favorisent l’inspiration artistique grâce à la fertilisation réciproque de cultures et de traditions différentes et encouragent le dialogue interculturel et la diversité culturelle. Cependant, la

(1) 1980 Recommandation de l’UNESCO sur la Condition de l’Artiste, Page 2, Section I. Définitions

mobilité complique encore davantage une situation déjà fort complexe où prolifèrent les régimes d'emploi et les conditions d'engagement les plus variés. Le va-et-vient constant entre différents systèmes nationaux de sécurité sociale rend le bénéfice des prestations sociales et de chômage pour le moins incertain, par exemple en interrompant les périodes d'éligibilité. Les retraites posent un problème particulièrement redoutable, le paiement des cotisations correspondantes dans un grand nombre de pays distincts pouvant rendre impossible le calcul comme la liquidation de la pension.

5) La liberté d'association, la négociation collective et le dialogue social sont essentiels.

Les artistes interprètes sont particulièrement vulnérables en raison des conditions de travail précaires et souvent inacceptables auxquelles ils sont soumis. De la même manière, bien que les artistes interprètes aient la possibilité d'opter pour un statut professionnel de freelance ou d'indépendant afin de répondre aux offres d'emploi qui se présentent à eux, cela ne reflète aucunement le contrôle qu'ils sont en mesure d'exercer sur les conditions de leur travail. Les organisations professionnelles et les syndicats ont un rôle essentiel à jouer pour protéger l'emploi et les conditions de travail des artistes interprètes et représenter leurs intérêts dans la négociation collective.

6) La formation continue et les dispositifs de transition professionnelle des artistes interprètes sont inadéquats.

Pour certains artistes interprètes, les perspectives de carrière peuvent être fragilisées par la nature de leur activité artistique, notamment lorsque celle-ci requiert un engagement physique important sur de longues périodes. Cela est particulièrement vrai des danseurs, par exemple, dont beaucoup sont amenés à prendre leur retraite bien plus tôt que les travailleurs d'autres secteurs professionnels. En outre, les artistes interprètes doivent s'entraîner en permanence durant leur carrière, tant pour maintenir à niveau leurs compétences que pour les développer afin de s'adapter à un environnement changeant. Pourtant, en raison du manque de ressources et de structures disponibles, ils n'en ont pas toujours la possibilité. Ils ont un accès insuffisant à la formation comme à des opportunités de reconversion professionnelle leur permettant d'exploiter leur potentiel créatif dans un autre secteur d'activité.

7) Le droit d'auteur et les droits de propriété intellectuelle ne sont pas des concepts abstraits – ils aident les artistes interprètes à boucler leurs fins de mois.

Beaucoup d'artistes interprètes comptent sur les droits de propriété intellectuelle pour accroître leur réputation et générer des revenus pour l'utilisation de leurs interprétations. La nature du secteur les contraint à subir des périodes de chômage entre deux contrats et, bien souvent, ils ne peuvent alors compter que sur les revenus découlant de l'utilisation continue de leur travail. Malheureusement, nombre d'entre eux sont en position de faiblesse dans les rapports de négociation et n'ont pas d'autre choix que d'accepter des contrats inéquitables qui réduisent à la fois leurs revenus et le contrôle qu'ils sont en mesure d'exercer sur l'utilisation de leur travail.

8) Les artistes interprètes sont souvent exclus des prises de décision qui concernent leur secteur et leurs conditions de vie.

Les artistes interprètes sont des acteurs clés des politiques mises en œuvre par les états pour soutenir le développement et le rayonnement de la culture. Ils occupent une place centrale dans le développement des Arts et sont directement concernés par toute initiative de dissémination de la culture. Toutes les questions politiques évoquées dans ce Manifeste touchent directement les artistes interprètes en ce qui concerne leurs conditions de vie et de travail, l'accès à la sécurité sociale, à l'assurance chômage, à l'assurance santé, etc. Bien que la voix des artistes interprètes et de leurs organisations ait toute sa place dans ces débats politiques, elle est souvent ignorée.

La FIM et la FIA souhaitent présenter quelques recommandations pour refonder et renforcer le statut de l'artiste afin notamment d'offrir aux artistes interprètes des carrières viables et durables.

A la lumière des difficultés évoquées plus haut, la FIM et la FIA appellent les décideurs politiques à prendre ces problèmes en considération et à adapter et faire respecter le statut de l'Artiste afin de préserver et promouvoir le secteur florissant des arts et de la culture. La Recommandation de l'UNESCO sur la Condition de l'Artiste a été adoptée il y a près de trente ans. Le temps est venu de réviser et de moderniser ce texte et les objectifs politiques qui y sont inscrits. La FIM et la FIA appellent l'UNESCO à en faire de nouveau une priorité, notamment au regard de la Convention de 2005 sur la Protection et la Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles, récemment entrée en vigueur. Au niveau européen, la FIM et la FIA appellent les institutions Européennes et les États membres à mettre en œuvre les deux Résolutions du Parlement Européen, respectivement du 9 mars 1999 sur la situation et le rôle des artistes dans l'Union Européenne, et du 7 Juin 2007 sur le statut social des artistes.

Cinq recommandations politiques clés.

De nouveaux cadres juridiques et institutionnels adaptés à la situation professionnelle atypique des artistes interprètes.

La FIM et la FIA appellent les états à élaborer des dispositifs et des cadres juridiques et institutionnels innovants afin de prendre en compte les conditions de travail particulières des artistes interprètes et à leur assurer un accès à la sécurité sociale, à l'assurance santé ainsi qu'à des régimes fiscaux et de retraite équitables et souples, quelle que soit la nature de leurs contrats. De la même manière, tous les engagements contractuels des artistes interprètes devraient inclure une assurance accident pleine et obligatoire sans coût additionnel pour l'artiste, quel que soit son statut juridique. Cette pratique doit pouvoir, là où c'est possible, être renforcée à travers le dialogue international et l'échange de bonnes pratiques.

Un noyau de droits attachés à l'emploi pour les artistes interprètes.

Un noyau de droits minimums attachés à l'emploi devrait être garanti aux artistes interprètes, quel que soit leur cadre d'emploi. Ces droits devraient prendre en compte les spécificités du secteur et le besoin de faire respecter le statut de l'artiste. L'objectif doit être de garantir un noyau de droits professionnels pour tous les artistes interprètes, qu'ils soient salariés ou «indépendants» (en particulier le droit à la négociation collective et au bénéfice des accords collectifs). Par ailleurs, tous les artistes interprètes, y compris ceux travaillant comme freelance ou indépendants, devraient pouvoir bénéficier de l'apprentissage et de la formation tout au long de la vie. La FIA et la FIM appellent les états à prendre en compte les besoins spécifiques liés à la transition professionnelle de nombreux artistes interprètes et à développer des stratégies qui les satisfassent afin de maintenir le plus grand nombre d'entre eux sur le marché de l'emploi.

Une meilleure coordination et des informations claires pour faciliter la mobilité.

Au niveau européen, un noyau de dispositions contractuelles minimum pour les artistes interprètes engagés dans un cadre transnational aplanirait grandement les difficultés liées à la mobilité. Une telle approche placerait la dimension sociale au cœur du marché intérieur et limiterait les discriminations entre les travailleurs «protégés» par un contrat de travail et ceux qui sont dépourvus de cette protection. Il existe un besoin pressant de meilleure coordination des systèmes de sécurité et de protection sociale entre états membres pour que la mobilité ne pénalise pas les artistes et n'entraîne pas la perte de leurs droits. Des informations claires et complètes concernant la mobilité des artistes manquent et un mécanisme de collecte les rendant facilement accessibles est vraiment nécessaire.

Une protection forte des droits de propriété intellectuelle des artistes interprètes.

La FIA et la FIM appellent les états à reconnaître pleinement les droits de propriété intellectuelle des artistes interprètes – tant dans le sonore que dans l'audiovisuel – et à garantir une protection élevée de ces droits pour l'exploitation de leur travail dans tous les media, qu'ils puissent exercer collectivement – et cela indépendamment de leur statut – afin de réduire le déséquilibre de la relation contractuelle qu'ils entretiennent individuellement avec leurs cocontractants ou ceux qui exploitent commercialement leur travail.

L'implication des artistes interprètes dans les processus de décision.

La FIM et la FIA demandent à ce que les artistes interprètes disposent d'une place dans les processus de prise de décision touchant les questions abordées dans ce Manifeste. Les artistes interprètes et les organisations qui les représentent doivent être présentes dans l'élaboration des politiques, les processus de prise de décision et leur mise en œuvre à tous les niveaux.

La FIM et la FIA souhaitent être actives et engagées dans le dialogue et le choix des politiques relevant de ces matières. Pour d'avantage d'informations :

FIA : www.fia-actors.com
 FIM : www.fim-musicians.com

Il est regrettable que les propositions d'amendements du texte formulé par la FIM sur proposition du SNAM et visant à intégrer dans le manifeste la revendication d'une transférabilité des droits attachés à la personne, y compris entre statut de salarié et travailleurs indépendants (une des bases de la sécurité sociale professionnelle), aient été refusées par la FIA. Nous ferons de cet objectif, validé par le dernier Congrès de la FIM, une de nos principales revendications.

La déclaration des frais professionnels réels engagés par les artistes

RAPPEL : Pour les artistes interprètes, instrumentistes, choristes et chorégraphiques, l'instruction ministérielle du 30 décembre 1998, diffusée par le Bulletin Officiel des Impôts (B.O.I.) 5 F-1-99 du 7 janvier 1999 a instauré deux forfaits spécifiques aux professions artistiques, l'un de 14%, l'autre de 5 %. Ces dispositions spécifiques portant la référence DB 5 F 2544 sont consultables en ligne :

http://doc.impots.gouv.fr/aida2003/Apw.fcgi?FILE=FrameDocExt.html&REF_ID=DB5F2544&FROM_SITE_EXT=navSiteBrochuresIR/, ou sur le site du SNAM (1).

Les forfaits peuvent s'appliquer sur le salaire net imposable, auquel s'ajoutent, s'il y a lieu :

- les indemnités versées par le régime spécifique d'assurance chômage ;
- les remboursements et allocations pour frais professionnels (hors défraiements) ;
- les indemnités journalières de maladie ou de maternité ;
- les rémunérations perçues au titre d'une activité d'enseignement, si l'activité d'artiste interprète est l'activité principale (précisions sur le site (1)).

Les déductions ne sont toutefois calculées que sur la partie de la rémunération ainsi définie qui n'excède pas le plafond de 138 930 € pour l'imposition des revenus de 2008.

A. FRAIS PROFESSIONNELS CORRESPONDANT AU MONTANT FORFAITAIRE DE 14 % (2)

Pour les artistes musiciens

- frais d'achat, d'entretien et de protection (notamment les primes d'assurance) des instruments de musique (Les intérêts d'emprunts contractés pour l'acquisition d'un instrument ne sont pas compris dans le forfait de 14 % ; ils sont déductibles pour leur montant réel acquitté au cours de l'année d'imposition) ;
- frais d'achat de matériels techniques (affectés partiellement ou totalement à un usage professionnel) tels que platines, disques, casques, micros... ;
- s'il y a lieu, un second instrument (un piano par exemple).

Pour les artistes chorégraphiques et lyriques

- frais de formation tels que les cours de danse ou de chant selon le cas, les cours de piano, les cours de solfège, les honoraires de pianiste répétiteur, les cours de langues étrangères pour les choristes selon les nécessités du répertoire ;
- frais médicaux restant à la charge effective des intéressés tels que les soins de kinésithérapie, d'ostéopathie, d'acupuncture, les soins dentaires (notamment de prothèse), les frais médicaux liés au contrôle ou à l'entretien des cordes vocales, tous autres soins médicaux en relation avec l'activité professionnelle ;
- frais d'instruments de musique et frais périphériques tels que l'acquisition d'un piano et les frais accessoires, ainsi que les frais d'acquisition et d'utilisation de matériels techniques (Les intérêts d'emprunts contractés pour l'acquisition d'un instrument ne sont pas compris dans le forfait de 14 % ; ils sont déductibles pour leur montant réel acquitté au cours de l'année d'imposition).

B. FRAIS PROFESSIONNELS CORRESPONDANT AU MONTANT FORFAITAIRE DE 5 % (2)

Pour l'ensemble des professions artistiques (artistes dramatiques, lyriques, cinématographiques ou chorégraphiques, artistes musiciens, choristes, chefs d'orchestre et régisseurs de théâtre)

- frais vestimentaires et de coiffure, de représentation, de communications téléphoniques à caractère professionnel ;
- frais de fournitures diverses tels que partitions, métronome, pupitre... ;
- frais médicaux spécifiques autres que ceux engagés par les artistes chorégraphiques et les artistes lyriques, solistes et choristes.

Les forfaits de 14 % et 5 % sont indépendants l'un de l'autre. Les artistes peuvent opter pour les deux forfaits, ou pour un seulement, ou pour aucun selon le montant des frais réellement engagés. Ils n'ont pas à être justifiés, dès lors que la qualité d'artiste est incontestable.

(1) <http://www.snam-cgt.org>, rubrique «Information», puis chapitre «Frais professionnels» dans la sous-rubrique «Informations utiles»

(2) Au cas où le montant des frais énumérés ci-dessus dépasserait le forfait, celui-ci peut être abandonné et les frais sont déclarés pour leur montant réel qui doit alors être justifié.

C. AUTRES FRAIS PROFESSIONNELS DÉCLARÉS POUR LEUR MONTANT RÉEL

C1. Frais de transport entre le domicile et le lieu de travail (3)

Deux cas de figure peuvent se présenter : la distance entre le domicile et le lieu de travail est

a) inférieure ou égale à 40 km ; les seuls justificatifs à fournir concernent l'utilisation du véhicule personnel et le nombre d'allers et retours dans la journée.

b) supérieure à 40 km ; la prise en compte de la totalité des frais de transport sera effective si l'éloignement ne résulte pas d'un choix personnel. A défaut, la déduction des frais de transport est limitée à 40 km.

Les frais engendrés par l'utilisation d'un véhicule personnel sont calculés selon le barème administratif. Si le véhicule est acheté à crédit, on peut déduire la proportion des intérêts correspondant à l'utilisation professionnelle du véhicule.

C2. Autres frais de transport (3)

Dépenses engagées pour toute activité professionnelle en dehors des frais cités au précédent paragraphe, par exemple dans le cadre d'un contrat avec un employeur occasionnel.

C3. Frais supplémentaires de repas sur le lieu de travail

Il s'agit des dépenses supportées lorsque les repas ne peuvent pas être pris au domicile en raison des horaires de travail ou de l'éloignement. Ces dépenses ne sont pas prises en compte s'il existe une cantine ou un restaurant d'entreprise (à moins d'une nécessité médicale).

Compte tenu de ce que les frais de nourriture constituent une dépense d'ordre personnel, la dépense réelle est diminuée de la valeur du repas qui aurait été pris au domicile, soit 4,25 ¤ pour l'année 2008. La dépense supplémentaire est diminuée de la participation de l'employeur, le cas échéant, à l'acquisition de titres-restaurant. En l'absence de justificatifs suffisamment précis, la dépense supplémentaire par repas peut être évaluée forfaitairement à 4,25 ¤ pour l'année 2008.

C4. Frais de repas et d'hébergement en déplacement

Dépenses de repas et d'hébergement engagées pour toute activité professionnelle en dehors du lieu de travail. Lorsque l'artiste perçoit certaines allocations, indemnités ou remboursement de frais de la part de l'employeur, ces sommes sont à intégrer aux salaires perçus et les dépenses sont déclarées pour leur montant réel et justifiable.

Cependant, il est admis par l'administration fiscale que ne sont pas à intégrer aux salaires :

- l'allocation de saison, servie en compensation des frais de double résidence supportés lors des engagements, ainsi que les remboursements de frais de déplacement, alloués pendant la durée de la saison aux artistes musiciens, chefs d'orchestre et autres professionnels du spectacle engagés par les casinos ou les théâtres municipaux ;

- les allocations et remboursements de frais alloués aux musiciens, chefs d'orchestre et choristes au titre des frais de transport et de séjour (hébergement et repas) qu'ils exposent lors de leurs déplacements professionnels, notamment à l'occasion des tournées des orchestres en France ou à l'étranger ou de la participation à des festivals ;

- les indemnités journalières de "défraiement" versées, en compensation des frais supplémentaires de logement et de nourriture qu'ils supportent à l'occasion de leurs déplacements, aux artistes dramatiques, lyriques et chorégraphiques ainsi qu'aux régisseurs de théâtre qui participent à des tournées théâtrales (instruction ministérielle du 30 décembre 1998).

Dans ce cas, bien évidemment, l'artiste ne peut pas déduire les dépenses censées être couvertes par les sommes perçues.

C5. Frais de formation et de documentation

- les frais d'achat d'ouvrages professionnels et frais d'abonnements à des publications professionnelles (ex : Lettre du musicien) ;

- s'ils ne sont pas déjà pris en compte dans le forfait de 14 %, les frais correspondant aux cours de chant ou de danse, notamment, engagés en vue de se perfectionner, enrichir le répertoire ou simplement entretenir les qualités artistiques ;

- les frais correspondant à des cours ou sessions de formation permettant de s'inscrire à des concours renommés ou prestigieux.

C6. Frais de local professionnel

Les services des impôts admettent que certains salariés affectent une partie de leur habitation à leur activité professionnelle. C'est ainsi qu'il est admis que pour les artistes musiciens, l'affectation d'une pièce de la résidence principale à des fins professionnelles sera justifiée par la disposition au domicile

(3) Les frais de garage, de parking et les frais de péage d'autoroute engagés pour l'exercice de la profession peuvent, sur justificatifs, être ajoutés au montant des frais de transport définis ci-dessus.

d'instruments de musique dédiés aux répétitions ou par la réalisation d'agencements spécifiques comme l'insonorisation. Cette pièce peut être affectée en partie ou en totalité à l'activité professionnelle.

Ainsi, il peut être admis que la partie d'un logement affectée à l'exercice de la profession représente :

- pour un logement comportant plus d'une pièce d'habitation, une pièce de ce logement,
- pour un studio, la moitié au plus de la surface de celui-ci.

Pour une surface supérieure, la revendication doit être justifiée.

Le pourcentage déterminé entre le local professionnel et la surface totale de l'habitation s'applique :

- aux dépenses d'entretien, de réparation et d'amélioration,
- aux dépenses des grosses réparations,
- aux charges de copropriété,
- aux diverses dépenses à caractère locatif telles que les frais de nettoyage, de gardiennage, de ramonage, d'éclairage, de chauffage, de primes d'assurance...,
- aux dépenses d'agencements spécifiques à l'exercice de la profession à concurrence du montant de la dépréciation subie,
- aux impôts locaux tels que taxe foncière sur les propriétés bâties, taxe d'habitation, taxes facultatives instituées par les collectivités locales (ex. : taxe d'enlèvement des ordures, taxe de balayage...),
- au loyer proprement dit, pour les locataires, augmenté des sommes remboursées au bailleur,
- aux intérêts, pour les propriétaires, des emprunts contractés pour l'acquisition de la résidence principale ou son agrandissement, ou pour sa reconstruction partielle.

C7. Frais de matériel, mobilier et fournitures autres que celles visées au B ci-dessus

Ce sont des frais se rapportant à l'exercice de la profession :

- frais de fournitures et d'imprimés,
- frais de communication (téléphone, télécopie...),
- dépenses de mobilier, de matériel et d'outillage.

En cas d'utilisation mixte, la dépense doit être réduite en proportion de l'utilisation à des fins privées.

C8. Cotisations professionnelles

a) Les cotisations syndicales sont déclarées pour leur montant réel sans limitation.

b) Les cotisations pour assurance professionnelle peuvent être déduites sous certaines conditions, notamment lorsque l'assurance est obligatoire (convention collective, accord d'établissement,...).

Bien que n'en ayant jamais eu aucune confirmation, le SNAM estime légitime de déduire les cotisations d'une assurance professionnelle non obligatoire.

C9. Autres frais

a) Les dépenses engagées pour l'exercice du mandat de représentation du personnel (délégué syndical, délégué du personnel...) ont le caractère de frais professionnels, déduction faite des allocations pour frais ou remboursements de frais de la part de l'employeur.

b) Tous autres frais ayant un caractère professionnel ne figurant pas dans les rubriques de ce mode d'emploi. Par exemple, les frais de déménagement, y compris les frais de transport des personnes, occasionnés pour les besoins d'un nouvel emploi ou d'une nouvelle affectation dans l'emploi occupé.

D. FRAIS PROFESSIONNELS SPÉCIFIQUES aux artistes intermittents

Les artistes intermittents peuvent déduire les dépenses liées à la recherche de leurs emplois successifs (frais de déplacement, de communications téléphoniques, de photographies, de confection et d'envoi de CV, d'inscription à des annuaires professionnels...), ainsi que celles relatives à l'entretien et au développement de leurs connaissances ou de leur pratique professionnelle.

JUSTIFICATIFS

Tous les justificatifs des frais listés (hormis pour les forfaits de 14 % et 5 %) doivent être tenus à la disposition de l'inspection des impôts. Cela ne signifie pas qu'ils doivent être joints à la déclaration des revenus, mais ils doivent être conservés jusqu'à la fin de la 3ème année suivant celle au titre de laquelle l'imposition est due (ce délai est appelé «délai de reprise»), afin de pouvoir les présenter à l'inspection des impôts en cas de contrôle.

Exemple : pour les revenus de 2008 (déclarés en 2009), les justificatifs pourront être demandés par l'inspection des impôts jusqu'au 31 décembre 2011, date d'expiration du «délai de reprise».

De la même façon, les contribuables bénéficient du même délai pour exposer leurs réclamations, notamment lorsque les services fiscaux ne tiennent pas compte de la déclaration des frais réels et appliquent la déduction forfaitaire de 10 %.

NOTE ANNEXE A LA DÉCLARATION DES REVENUS

**ÉTAT DÉTAILLÉ DES FRAIS PROFESSIONNELS DÉDUITS POUR LEUR MONTANT RÉEL
(Professions artistiques)**

Nom et prénom :

Adresse :

Profession exercée : Revenu imposable :

Mes frais professionnels, déduits pour leur montant réel sur le fondement des dispositions du septième alinéa du 3° de l'article 83 du code général des impôts telles qu'elles sont précisées par le B.O.I. 5F-1-99 (section 4 concernant les professions artistiques) et le DB 5 F 2544, s'établissent comme suit pour l'imposition de mes rémunérations de l'année 2008 :

NATURE DES FRAIS FORFAITAIRES	MONTANTS
A. Frais d'instrument(s) de musique et frais accessoires (Artistes musiciens) : Frais de formation, frais médicaux et frais d'instrument(s) de musique et périphériques (Artistes chorégraphiques, lyriques et choristes) :	14 % de R(1), soit : ∨
B. Frais vestimentaires et de coiffure, de représentation, de communications téléphoniques professionnelles, de formation et de fournitures diverses (partitions, pupitre...)	5 % de R(1), soit : ∨
NATURE DES FRAIS RÉELS	MONTANTS
C1. Frais de transport entre le domicile et le lieu de travail (2)	∨
C2. Autres frais de transport (2)	∨
C3. Frais supplémentaires de repas sur le lieu de travail	∨
C4. Frais de repas et d'hébergement en déplacement	∨
C5. Frais de formation et de documentation	∨
C6. Frais de local professionnel	∨
C7. Frais de matériel, mobilier et fournitures autres que celles visées au B ci-dessus	∨
C8. Cotisations professionnelles	∨
C9. Autres frais	∨
D. Artistes intermittents : frais pour recherche d'emploi	∨
TOTAL DES FRAIS DÉDUITS (à reporter à la ligne correspondante de la déclaration)	∨

(1) R = Rémunération déclarée au titre de l'activité artistique concernée, c'est-à-dire nette notamment de cotisations sociales obligatoires et de la part déductible de la CSG, le cas échéant plafonnée à 138 930 √.

(2) Le cas échéant, applications des barèmes administratifs du prix de revient kilométrique des véhicules automobiles ou deux roues à moteur :

Puissance fiscale du (des) véhicule(s) : cv ou cm3 cv ou cm3
 Kilométrage professionnel parcouru : km km
 Frais déductibles (à reporter lignes C1 et/ou C2) : ∨ ∨

Tendances et évolutions de l'enseignement artistique public

L'enseignement public délivré en France par les conservatoires trouve son origine dans le Conservatoire de musique fondé en 1795 (an III) par la Convention.

On se souvient que la Convention est l'Assemblée nationale qui assura le pouvoir exécutif de la Première République française après l'abolition de la royauté. Louis XIV avait créé l'Académie royale de musique en 1669. Quinze ans plus tard, une École royale de chant et de déclamation est fondée. Ces deux institutions sont les premiers signes d'une volonté de structurer et de formaliser l'enseignement des arts dramatiques et musicaux.

A l'origine royal, puis fortement révolutionnaire, l'enseignement public de la musique et de l'art dramatique est donc inscrit profondément dans les racines de l'histoire de France.

Le réseau des établissements d'enseignement musical, chorégraphique et théâtral spécialisé, contrôlés par l'État (Ministère de la culture) est actuellement constitué de 2 conservatoires supérieurs, 36 conservatoires à rayonnement régional, 104 conservatoires à rayonnement départemental et 245 conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal. Ces établissements sont dans leur quasi-totalité des services municipaux gérés en régie directe. N'oublions pas plusieurs centaines d'établissements publics d'enseignement artistique «non classés» par le Ministère de la culture, qui proposent des apprentissages de bonne qualité, mais ne répondent pas à toutes les normes requises, en matière d'adaptation des locaux, par exemple.

Depuis les lois de décentralisation (1981 à 2002), on distingue la mise en place de plusieurs réformes institutionnelles, dont les effets sont divers :

- une déconcentration administrative, voulue ;
- une délégation fonctionnelle, nécessaire pour effectuer la déconcentration ;
- une dévolution politique, voulue ou subie ;
- une privatisation structurelle, volontaire ou conséquente.

C'est la déconcentration administrative et la délégation fonctionnelle qui ont permis la décentralisation territoriale, décentralisation visant à donner aux collectivités locales des compétences propres, distinctes de celles de l'État. Les

collectivités territoriales (Régions, Départements, Communes) s'administrent à présent librement par des conseils d'élus et disposent d'un pouvoir réglementaire pour l'exercice de leurs compétences. **La révision constitutionnelle, en 2003, a confirmé le principe de libre administration des collectivités territoriales**, principe déjà présent dans la Constitution.

La décentralisation fonctionnelle apparaît lorsqu'une personne morale de droit public (État ou collectivité territoriale) décide de ne pas gérer une activité mais de transférer sa gestion à un organe distinct que l'on appelle établissement public, par exemple EPCI, Établissement public de coopération intercommunale. Cet établissement public, souvent soumis à un principe de spécialité, possède une certaine autonomie budgétaire et une certaine liberté de gestion à des fins techniques.

Un établissement public étant doté d'une personnalité morale, il est distinct de la personnalité morale qui l'a créé. Mais les établissements publics ne disposent pas de la même protection que les collectivités territoriales, puisqu'ils peuvent toujours être supprimés par les personnes morales qui les ont créés, tandis que les collectivités territoriales, créées par l'État, ne peuvent être supprimées, pour des raisons institutionnelles. Il faudrait une très forte volonté et une unanimité politique pour supprimer les départements ou les communes, d'autant que cela remet en cause de nombreux mandats d'élus.

Malgré la liberté théorique de gestion des établissements publics, il arrive souvent, en pratique, que les personnes morales créatrices tiennent en fait les rênes. Un établissement public peut alors dissimuler une gestion budgétaire plus

ou moins légale et transparente, surtout si les appartenances politiques des élus qui président à l'intercommunalité sont convergentes.

On le voit, l'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique est donc directement lié, d'une part, au contrôle du Ministère de la culture, d'autre part au financement et à l'administration des collectivités territoriales.

La gestion des établissements publics d'enseignement artistique est, depuis quelques années, de plus en plus souvent confiée à des établissements publics intercommunaux. Ce sont les collectivités territoriales qui effectuent ce choix politique, administratif, budgétaire, organisationnel et pédagogique.

On peut légitimement redouter que les choix effectués ne soient pas aussi transparents et lisibles quand ils émanent d'établissements publics intercommunaux que lorsqu'ils émanent des communes.

Le risque est donc de voir peu à peu l'enseignement public, dans les quartiers et en milieu rural d'abord, puis en milieu citadin ensuite, réduit à un rôle d'animation et d'initiation, de plus en plus proche de l'enseignement délivré par les structures d'enseignement associatives et commerciales, dont nul ne conteste l'intérêt, mais qui poursuivent des objectifs différents. La notion de «service aux usagers» ferait place peu à peu à une «gestion de clients», qui colle au principe de l'offre et de la demande.

Dans certains conservatoires nous savons que les débats pédagogiques portent de plus en plus souvent sur :

- le principe de l'enseignement instrumental délivré au cours d'un face à face pédagogique individuel, qui est remis en cause par les collectivités employeur, soi-disant pour faire place à un enseignement collectif, mais qui vise en réalité à diminuer le nombre d'heures de cours ;

- le principe de l'enseignement théorique délivré dans les classes de formation et de culture musicales, qui semble être remis en cause pour faire place à un enseignement plus ludique et plus corporel qu'intellectuel, ce qui est positif, mais ne devrait pas avoir pour conséquences la perte d'acquisitions théoriques indispensables à tout musicien amateur ou futur professionnel ;

- le principe d'un accompagnement en public effectué par un ou plusieurs élèves et enseignants, qui fait place à un accompagnement avec CD, permettant de réaliser des économies de volume horaire et d'organisation, et de coller à une image

trompeuse «de modernité», image véhiculée par certains professionnels de la musique commerciale qui oublient volontairement les objectifs techniques et le plaisir partagé du jeu collectif ;

- le principe d'obligation de résultats de la part de l'élève et du professeur qui semble remis en cause par la mise en place de parcours individualisés, selon un cursus par cycles. Selon certains enseignants, ces orientations auraient pour conséquences inattendues de diminuer l'effort d'acquisition, et de baisser le niveau technique réellement atteint en fin de cursus ;

- le principe de l'enseignement spécialisé, qui serait remis en cause, soi-disant pour faire place à une ouverture aux musiques «actuelles», qui seules permettraient le «plaisir de jouer» ? N'y a-t-il pas là aussi volonté d'alléger l'effort d'acquisition, et de coller à la demande des industriels de musique «commerciale» ? Comme si «le plaisir» n'était pas une réalité déjà partagée par les étudiant(e)s de tous les établissements publics où l'on chante, joue, et danse sur des musiques très diverses : africaine, alternative, arabo-andalouse, baroque, blues, celtique, classique, contemporaine, country, folk, funk, indienne, électroacoustique, jazz, pop, rap, renaissance, rock, romantique, soul, on en passe et des meilleures... ;

- le principe d'horaires de cours fixés par l'enseignant pour effectuer une mission de service public, qui est remis en cause soi-disant pour faire place à une offre plus large, mais qui vise en fait à fidéliser les usagers sur le modèle du «client roi».

Se dirige-t-on lentement mais sûrement vers un enseignement dont les buts et les méthodes obéiraient, dans un premier temps, aux lois de l'offre et de la demande, puis à une gestion strictement comptable et budgétaire de l'activité culturelle, pour finalement, se référer uniquement aux lois du marché et du profit ?

S'il est difficile de répondre avec certitude, il est par contre aisé de dresser le constat suivant : l'activité culturelle est perçue par certains citoyens, y compris par certains élus, comme une activité trop coûteuse au regard des impôts prélevés. Certains élus l'affirment très volontiers en public.

Une de nos déléguées en région le vit actuellement. Un cabinet privé intervient dans son établissement pour effectuer un «audit» sur le fonctionnement de l'école municipale de musique. Première question posée lors des entretiens individuels avec les enseignants : «Que proposez-vous pour que votre école coûte moins cher ?» La vraie question aurait dû être, bien évidemment : «Quelle politique culturelle souhaitez-vous pour vos élèves et les citoyens de votre ville ?».

Fonction publique territoriale

Arrêtés, contrats : que faut-il voir inscrit ?

Très souvent, des agents nous posent des questions concernant des éléments inscrits sur tel ou tel arrêté de titularisation, de stagiaire, de contractuel, de prime, ou autre. Une recherche juridique sur une certaine norme en ce domaine nous amène au constat suivant : à peu de choses près, il n'y a pas de mention obligatoire ou impérative, presque aucun élément n'est incontournable pour entacher d'illégalité tel ou tel acte administratif. A l'extrême limite, un maire pourrait presque administrer sa commune oralement. Néanmoins, l'usage en vigueur par les administrations françaises consiste à utiliser des documents écrits dont les éléments sont récurrents. Sans prétendre faire ici une liste exhaustive de tous ces éléments, nous donnons ci-dessous des repères essentiels sur le contenu de ces documents.

Délai de recours

Ces documents administratifs comportent un délai de deux mois pour être dénoncés auprès du tribunal administratif compétent. En général, c'est le dernier article. A verser au même chapitre, il devrait être indiqué aussi les voies de recours, c'est-à-dire l'autorité judiciaire (par exemple) auprès de qui déposer un recours.

Les dates

Pour que ce délai puisse commencer à courir, il faut une date. Un arrêté concernant une personne doit lui être transmis. Il doit être indiqué quelque part (même sur un autre document), d'une manière ou d'une autre, la date à laquelle vous l'avez reçu, soit par courrier, soit remis en main propre, et porter votre signature ou marque attestant de cette transmission.

Un autre date doit être indiquée, celle où le document a été pris par l'autorité qui l'établit, la date où le maire l'a signé pour faire simple. C'est la date du document.

Enfin, la date d'effet du document, c'est-à-dire à compter de quelle date l'arrêté prend effet pour la personne.

Les signatures

Outre votre paraphe pour attester de sa transmission, la signature de l'autorité territoriale pour exécution de l'acte, ainsi que son nom et sa position (Mme XXXX, Maire de) doivent apparaître. Le cachet de l'administration doit normalement accompagner la signature de l'exécutif.

Le cadre d'emplois ou le grade

Un agent est nommé stagiaire ou titulaire dans un cadre statutaire déterminé. Dans l'enseignement artistique, les intitulés exacts sont :

- assistant territorial d'enseignement artistique
- assistant territorial spécialisé d'enseignement artistique
- professeur territorial d'enseignement artistique de classe normale
- professeur territorial d'enseignement artistique hors classe
- directeur d'établissement territorial d'enseignement artistique de 1ère catégorie ou de 2nde catégorie

Les autres intitulés, comme professeur de musique, enseignant de solfège ou autres ne sont pas réglementaires. En général, c'est l'article 1 qui indique le grade.

Concernant plus particulièrement les contractuels, c'est en général la même chose. Mais un intitulé différent justifié par une mission différente est possible (rare).

Le temps de travail

Si rien n'est indiqué, il s'agit d'un temps complet. Si un autre temps est indiqué, il doit être précisé s'il s'agit d'un temps partiel ou d'un temps non complet. De plus, le temps doit être exprimé en heures. Pour le temps partiel, ce nombre doit être entier ; pour le temps non complet, il peut comporter des décimales. En général, c'est encore dans l'article 1.

L'indice

Un agent titulaire ou contractuel, dans l'enseignement artistique, est payé en fonction d'un indice (qu'il soit brut ou majoré, peu importe), lui-même pris sur une grille indiciaire établie en fonction d'échelons. Les échelons sont institués dans les cadres d'emplois correspondants : pas d'improvisation possible. L'arrêté de titularisation, de stagiaire ou le contrat doit mentionner un indice, brut et/ou majoré, sur lequel sera basé le traitement (et non pas le salaire). Le taux horaire n'est possible que pour les vacataires. Ces indices sont publiés au Journal Officiel : là non plus, pas question d'interprétation.

La spécialité, la discipline

Les cadres d'emplois sont précisés, seules quatre spécialités sont mentionnées : musique, ou danse, ou art plastique ou art dramatique. L'une de ces spécialités doit apparaître dans l'arrêté de titularisation, de stagiaire ou les contrats. Par contre, les différentes disciplines (violin, tuba, danse classique, intervention en milieu scolaire...) n'existent que dans les décrets concours et les listes d'aptitudes qui en découlent. Il est normal qu'elles ne figurent pas, sauf dans les contrats où la précision peut, contractuellement, intervenir.

Le visa de la Préfecture (ou sous Préfecture) doit apparaître pour les arrêtés de titularisation, de stagiaire, de mise à la retraite, de révocation dans une procédure disciplinaire. Les autres actes pris dans la vie professionnelle d'un agent ne sont pas communicables à cette autorité de contrôle, il est donc normal que le visa n'apparaisse pas.

La dotation budgétaire

Un arrêté qui impliquera une dépense ne peut être pris que si cette dépense est possible, que si le crédit correspondant existe. Ainsi, l'imputation budgétaire correspondante est en général citée dans les considérants du document.

La délibération du conseil municipal ou du comité syndical pour les intercommunalités.

Quand un poste est créé, quand un régime indemnitaire est institué, le maire seul n'a pas le pouvoir de prendre cette décision, c'est une délibération de l'exécutif municipal qui le vote. Celle-ci est alors citée dans les visas précédents les articles (Vu la délibération n° xxx en date du jj/mm/aa).

Les autres éléments qui peuvent apparaître : l'adresse de la personne, ses diplômes, les modalités de ruptures d'un contrat, les modalités d'une fin prématurée du stage pour cause d'insuffisance professionnelle, l'avis de la CAP. La réglementation concernant ces dispositions est non seulement précise mais surtout elle s'impose à l'employeur quand bien même ce dernier indiquerait des dispositions moins favorables pour l'agent ou bien rien du tout.

Autre point important, les collectivités locales s'administrent librement dans le respect de la loi. A ce titre, chacune peut faire à sa manière et il est parfaitement normal que, sur le territoire français, existe une multitude de variantes d'un arrêté de titularisation ou d'un contrat par exemple.

Dernier point. Cet article n'est pas à considérer comme une référence juridique. En effet, chaque cas est particulier. Avant d'entamer une quelconque procédure, d'écrire un courrier à son employeur, toujours bien se renseigner auprès d'un expert, d'un juriste ou d'un syndicaliste expérimenté.

Demande d'adhésion

Nom et prénom : _____

Adresse : _____

Code postal et ville : _____

Profession : _____

Plate-forme nationale pour que vivent les Cafés Cultures

Les 16 et 17 janvier 2008, les premières rencontres nationales des Cafés Cultures se sont déroulées à Nantes, lors des Biennales Internationales du Spectacle. Ces rencontres qui ont réuni plus de 700 participants (exploitants de cafés de toute la France, chercheurs, universitaires, artistes, acteurs culturels, syndicats, collectivités territoriales, élus...) s'articulaient autour de trois axes : culturel, social et économique. Saluées par l'ensemble des partenaires elles ont permis d'identifier précisément les difficultés rencontrées par ces établissements et de déboucher sur de réelles avancées et perspectives pour les Cafés Cultures, les artistes et plus globalement le secteur culturel.

Depuis ces rencontres de multiples initiatives locales (Régions Aquitaine et Pays de la Loire, Ville de Nantes, Midi Pyrénées, Toulouse...) émergent sur nos territoires.

Suite à ces rencontres nationales, l'ensemble des partenaires ont mis en place une plate-forme nationale sur les «cafés cultures» réunissant le Ministère de la Culture (DMDTS), le Ministère de l'Intérieur, les syndicats professionnels le SNAM CGT et L'UMIH, le Collectif Culture Bar–Bars, la Région Pays de la Loire, la Région Aquitaine. Cette plate-forme est animée par le Pôle (Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire) et le RAMA (Réseau Musiques Actuelles Aquitain).

Nous voulons permettre aux bars de développer leurs activités culturelles et musicales :

→ En précisant le cadre de la programmation et la diffusion des artistes amateurs et professionnels.

Nous proposons de permettre l'exposition de la pratique amateur tout en créant et dynamisant un bassin d'emploi pour les artistes professionnels.

→ En encadrant et précisant la réglementation, tant en ce qui concerne la licence d'entrepreneur de spectacles, les conséquences des réglementations en matière de nuisance sonore, les bruits de voisinage et les diverses formations liées à la sécurité et au permis d'exploitation.

→ En garantissant un financement de ces activités et tout particulièrement des emplois artistiques par des aides des collectivités publiques à l'emploi, la mise en œuvre d'une Fondation regroupant fabricants et distributeurs de boissons et en permettant l'intervention de Fonds publics pour aider à l'équipement et les mises aux normes.

Nous avons très bon espoir de voir se mettre en place ces dispositifs dans les prochains mois.

Nous avons besoin de vous : signez et faites signer l'appel qui suit.

Le 21 avril, à l'occasion du Printemps de Bourges nous allons officiellement lancer le dispositif «Cafés Cultures».

QUE VIVENT LES «CAFÉS CULTURES»

Depuis plus d'un an une plate-forme nationale sur les «cafés cultures» a été créée par le Collectif Culture Bar–Bars, le SNAM-CGT (Syndicat National des Artistes Musiciens), l'UMIH (Union des Métiers de l'Industrie Hôtelière), la Région Pays de la Loire et la Région Aquitaine. Elle est animée par le Pôle (Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire) et le RAMA (Réseau Musiques Actuelles Aquitain) et soutenue par les Ministères de la Culture (DMDTS) et de l'Intérieur.

Cette plate-forme cherche des solutions cohérentes, réglementaires et financières afin que les «cafés cultures» continuent à exister, tout en respectant et en développant un cadre légal pour les pratiques artistiques qu'ils abritent.

Lieux essentiels à l'expression artistique et culturelle, ils doivent pouvoir accueillir de la pratique réellement amateur et recevoir en les rémunérant des artistes professionnels.

Mais aujourd'hui, il y a urgence : un par un, les cafés disparaissent...

Parce que le café, où nous avons débuté, est un lieu «starter», permettant aux musiciens et artistes amateurs ou néo-professionnels de réaliser leurs premières scènes.

Parce que le bar, où nous retournons régulièrement pour jouer, écouter, rencontrer, est un lieu d'expérimentations, de «rodage» de nouvelles pratiques, un lieu de promotion pour les projets artistiques, tant en direction du public que des professionnels.

Parce que le troquet est un lieu de proximité offrant une relation privilégiée entre les artistes et le public, un lieu d'accès à la culture pour tous, un lieu d'exercice professionnel pour de nombreux artistes.

Parce que les «cafés cultures» sont aussi des acteurs sociaux de la cité permettant le lien social, le brassage et la rencontre des publics, la régulation des comportements et des consommations, les paroles et les échanges, le droit à la fête et l'aménagement du territoire urbain, suburbain ou rural. Ils sont des artisans économiques majeurs, notamment dans le secteur culturel.

Nous artistes, chanteuses, chanteurs, musiciennes et musiciens, soutenons avec passion cette démarche pour que vivent les «cafés cultures».

Vous pouvez signer la pétition en ligne : <http://www.snam-cgt.org/>