L'auteur et l'acte de création

Bruno Racine

Avec le concours de Noël CORBIN,
Inspecteur général des affaires culturelles

et

Céline ROUX, maître des requêtes au Conseil d'Etat
Bertrand SAINT-ETIENNE, auditeur à la Cour des comptes

—*Janvier 2020*

SYNTHESE

Les éléments de diagnostic réunis par la mission lui permettent de caractériser de façon objective l'évolution de la situation des artistes-auteurs, qui fait l'objet de la première partie du rapport. La mission relève ainsi un phénomène déjà ancien de fragilisation des conditions de vie et de création des artistes-auteurs, aggravé récemment par des facteurs conjoncturels, tandis que les artistes-auteurs demeurent insuffisamment organisés pour faire entendre leur voix et que les pouvoirs publics ne les prennent qu'imparfaitement en considération dans leurs politiques.

En premier lieu, la dégradation de la situation économique et sociale des artistes-auteurs se traduit par une érosion de leurs revenus, en dépit de l'augmentation générale de la valeur créée. Peu rémunérateurs en moyenne, les métiers de la création sont affectés d'un fort biais social, tandis que parmi les artistes-auteurs, les jeunes et les femmes sont particulièrement exposés aux difficultés socio-économiques. La définition même de l'artiste-auteur professionnel est entourée d'imprécisions et fait l'objet d'interprétations divergentes, d'où l'aspiration fréquemment exprimée à un statut. Les artistes-auteurs, dont le temps de travail n'est pas rémunéré en tant que tel, pâtissent enfin du déséquilibre des relations avec les acteurs de l'aval (éditeurs, producteurs, diffuseurs, etc*).*

D'autres facteurs, plus conjoncturels, expliquent par ailleurs l'aggravation récente du malaise des artistes-auteurs : l'insuffisante prise en compte des conséquences pour eux de certaines réformes sociales, les difficultés administratives auxquelles ils se heurtent trop souvent, ainsi que la perspective de la réforme des retraites, perçue comme une menace pour le système de sécurité sociale des artistes-auteurs.

Face à cette situation, la mission souligne le morcellement de la représentation des artistes-auteurs en de multiples structures, associatives ou syndicales, qui ne favorise pas la défense d'intérêts professionnels communs. Si une prise de conscience récente semble inciter ces dernières au rapprochement, beaucoup se trouvent dépendantes des organismes de gestion collective, dont le rôle en faveur des artistes-auteurs est majeur mais qui ne sauraient les représenter à eux seuls.

La prise en charge de la problématique des artistes-auteurs par les pouvoirs publics, enfin, appelle plusieurs critiques. Si de multiples interventions soutiennent la création, celles-ci sont rarement coordonnées. Il en découle une absence de lisibilité de l'action menée dans ce domaine, ainsi qu'un effacement de l'auteur sous l'enchevêtrement de dispositifs d'aide rarement centrés sur lui. Les aides directement destinées aux artistes-auteurs apparaissent en particulier excessivement modestes. De surcroît, les pratiques des acteurs publics ne sont pas toujours exemplaires s'agissant du respect du droit des auteurs.

Conformément à la lettre de mission, la mission s'est par ailleurs efforcée de relever les grandes tendances à l'œuvre dans le monde de la création, susceptibles de façonner la scène artistique de demain.

Il lui est apparu que les nouveaux modes de création et de diffusion étaient porteurs de risques autant que d'opportunités pour les artistes-auteurs. L'autoproduction libère des potentialités créatives importantes, mais renforce le report de charge vers l'auteur. De même, la désintermédiation et la diffusion à grande portée des œuvres grâce aux plateformes font courir

un risque de surproduction et de destruction de valeur, sans résoudre le lien de dépendance des artistes-auteurs envers les acteurs de l'aval. De manière générale, la qualification d'auteur et le système traditionnel de rémunération afférent se heurtent aux formes nouvelles de création (vidéastes, créateurs de jeux vidéo…). Témoins de la remise en cause des schémas traditionnels de création comme de leurs difficultés matérielles, les nouvelles générations d'artistes-auteurs font de plus en plus fréquemment le choix de modes de travail collectifs, souvent en rupture avec le milieu urbain.

Dans une dernière partie, postulant la légitimité d'une « politique des auteurs », la mission conclut à la nécessité pour l'Etat de s'affirmer dans son triple rôle de régulateur et garant des équilibres, de promoteur de l'excellence, de la diversité et de la prise de risque, tout en se montrant lui-même un acteur exemplaire.

Pour ce faire, la mission formule 23 recommandations qui ont pour objectif de prendre en compte la demande de statut des artistes-auteurs à travers une meilleure reconnaissance de leur professionnalité, de définir un nouveau cadre de concertation, dans lequel ceux-ci seraient mieux représentés, de proposer à la négociation collective une feuille de route de réformes protectrices et, enfin, de renforcer les politiques publiques de soutien aux artistes-auteurs.

En proposant un calendrier de mise en œuvre de ses recommandations, la mission souligne que certaines de ces mesures conditionnent les autres. Il s'agit en effet :

- *de **renforcer les artistes-auteurs collectivement**, par **l'organisation rapide d'élections professionnelles** qui permettront de donner corps et légitimité au **Conseil national des artistes-auteurs à créer** afin de servir de cadre à la négociation collective avec les diffuseurs;*
- *de **conforter l'artiste-auteur au niveau individuel**, en mettant à l'étude sans délai la définition **d'un contrat de commande** prenant en compte le travail de création ; en demandant **aux organismes de gestion collective de réserver une part de leurs crédits d'action culturelle aux aides bénéficiant directement aux artistes-auteurs**, part qui ne devrait pas descendre au-dessous d'un taux à fixer ; **en conditionnant toute aide publique au respect des droits des artistes-auteurs**, ce principe s'appliquant notamment à la mise en œuvre effective du **droit de représentation** dans le domaine des arts visuels et à la rémunération de certaines catégories d'auteurs dans les salons et festivals.*

Liste des recommandations

Répondre à la demande de statut en définissant la professionnalité des artistes-auteurs

- **<u>Recommandation n°1</u> : Tenir compte de critères de professionnalité pour permettre aux auteurs de bénéficier d'une prise en charge de leurs surcotisations par les commissions d'action sociale de l'AGESSA et de la MDA, lorsqu'ils ne remplissent pas la condition de revenus et qu'ils en font la demande.**
- **<u>Recommandation n°2</u> : Simplifier et assouplir les dispositifs de lissage pour tenir compte des revenus perçus par les artistes-auteurs (calcul des cotisations et des impositions) et leur permettre d'étaler leurs paiements.**
- **<u>Recommandation n°3</u> : Étendre le champ des activités accessoires et rehausser le nombre annuel des activités permises ainsi que le plafond des revenus associés, afin de mieux tenir compte des activités de l'auteur dans la cité.**
- **<u>Recommandation n°4</u> : Ouvrir le droit de vote à des élections professionnelles à tous les artistes-auteurs remplissant la condition de revenus (900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire) au cours d'au moins une des quatre années écoulées ; dans un second temps, prévoir les modalités permettant d'associer aux élections les artistes-auteurs ne remplissant pas la condition de revenus mais pouvant être regardés comme professionnels au regard de critères objectifs, lorsqu'ils en font la demande.**

Renforcer les artistes-auteurs collectivement

- **<u>Recommandation n°5</u> : Organiser rapidement des élections professionnelles dans chaque secteur de création artistique afin de doter les artistes-auteurs d'organisations représentatives, financées par les organismes de gestion collective.**
- **<u>Recommandation n°6</u> : Généraliser les instances de médiation sectorielles et renforcer leur rôle en leur permettant d'intervenir pour dénouer des litiges individuels opposant des artistes-auteurs aux acteurs de l'aval (éditeurs, producteurs, diffuseurs).**
- **<u>Recommandation n°7</u> : Créer un Conseil national composé des représentants des artistes-auteurs, des organismes de gestion collective et des représentants des producteurs, éditeurs et diffuseurs, chargé de formuler des propositions et de conduire les négociations collectives sur tout sujet intéressant la condition des artistes-auteurs ainsi que leurs relations avec les exploitants des œuvres.**
- **<u>Recommandation n°8</u> : Renforcer la représentation des auteurs au sein du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) et étendre les missions de celui-ci à l'étude de la condition des artistes-auteurs.**
- **<u>Recommandation n°9</u> : Créer une délégation aux auteurs au ministère de la Culture en tant que point d'entrée unique, chargée de coordonner la politique des artistes-auteurs du ministère de la culture et de ses établissements publics, de piloter la concertation territoriale animée par les DRAC, de préparer les réformes**

concernant les artistes-auteurs et d'assurer le secrétariat du Conseil national des artistes-auteurs.

- **<u>Recommandation n°10</u> : Organiser la concertation et la négociation collective en vue de parvenir, d'ici la fin 2021, à :**
  - **la détermination d'un taux de référence de rémunération proportionnelle pour les auteurs selon les secteurs,**
  - **la mise en place d'une transparence accrue sur les résultats de l'exploitation de leurs œuvres, en premier lieu sur le suivi des ventes,**
  - **l'introduction dans le code de la propriété intellectuelle d'un contrat de commande rémunérant en droits d'auteur le temps de travail lié à l'activité créatrice,**
  - **la diffusion des bonnes pratiques professionnelles, dans le sens d'un meilleur équilibre des relations entre les artistes-auteurs et l'aval de la création, ainsi que d'un encouragement à la diversité dans la création.**

- **<u>Recommandation n°11</u> : Créer un observatoire au sein du Conseil national des artistes-auteurs afin de mettre en œuvre un suivi statistique et qualitatif affiné et fiable.**

Conforter l'artiste-auteur individuellement

- **<u>Recommandation n°12</u> : Accroître par redéploiement la part des aides accordées directement aux artistes-auteurs dans l'ensemble des aides publiques allouées à la culture.**

- **<u>Recommandation n°13</u> : Préciser l'article L. 324-17 du CPI en prévoyant une part minimum des crédits d'action artistique culturelle devant être employée par les OGC en soutien direct des auteurs.**

- **<u>Recommandation n°14</u> : Faciliter l'accès aux règles applicables aux artistes-auteurs en créant un portail d'information géré par le ministère de la culture en liaison avec la direction de la sécurité sociale et le ministère de l'économie et des finances.**

- **<u>Recommandation n°15</u> : S'assurer que tous les organismes de sécurité sociale connaissent les règles applicables aux artistes-auteurs et disposent d'une personne ressource identifiée comme référent.**

- **<u>Recommandation n°16</u> : Généraliser sans délai le droit de représentation à l'ensemble des expositions temporaires dans les institutions publiques.**

- **<u>Recommandation n°17</u> : Instaurer de manière partenariale avec le CNL et la SOFIA une rémunération des auteurs de bande dessinée et littérature jeunesse, dans le cadre de leur participation à des salons et festivals.**

- **<u>Recommandation n°18</u> : Conditionner l'allocation d'aides publiques au respect des règles et bonnes pratiques relatives aux artistes-auteurs.**

- **<u>Recommandation n°19</u> : Identifier les facteurs d'inégalités parmi les artistes-auteurs, selon l'origine sociale, géographique ou le sexe, et mettre en place des mesures adaptées pour en neutraliser les effets.**
- **<u>Recommandation n°20</u> : Veiller à ce que les étudiants des établissements d'enseignement artistique bénéficient de formations relatives aux aspects juridiques, administratifs et commerciaux de leur future carrière.**
- **<u>Recommandation n°21</u> : Prévoir des dispositifs d'aides susceptibles d'accompagner les artistes-auteurs dans la durée et étudier en particulier, dans les secteurs où ce serait pertinent, la possibilité de mettre en place un système comparable aux *commissioners* des pays scandinaves.**
- **<u>Recommandation n°22 :</u> Renforcer et multiplier les programmes d'échanges internationaux au bénéfice des artistes-auteurs, des critiques d'art, des commissaires d'exposition et des conservateurs**.
- **<u>Recommandation n°23</u> : Organiser une manifestation ou un cycle d'expositions d'ampleur nationale autour de la création contemporaine en France visant notamment à montrer sa vitalité et sa diversité territoriale.**

TABLE DES MATIERES

« Il est dommage que les gens de lettres ne puissent pas toucher leurs frais d'enterrement avant leur mort. »

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 30 janvier 1861

« D'où vient donc, en un siècle aussi éclairé que le nôtre paraît l'être, le dédain avec lequel on traite les artistes, prêtres, peintres, musiciens, sculpteurs, architectes ? »

Honoré de Balzac, *Des artistes*

Introduction

Comme le rappellent les deux citations en exergue, la question de la place des artistes et des écrivains dans la société et celle de leurs moyens d'existence ne datent pas d'aujourd'hui. Si elles resurgissent maintenant avec une acuité nouvelle, c'est qu'à un sentiment de précarité croissante depuis plusieurs années s'est ajoutée récemment l'inquiétude liée à la future réforme des retraites, après celle de la CSG dont les conséquences n'avaient pas été correctement anticipées. Si la mission constitue en soi un élément de réponse aux appréhensions et aux revendications formulées à cette occasion, elle relève d'une volonté politique plus large, exprimée aussi bien par le chef de l'État que par le ministre de la culture, de « remettre les auteurs au centre ». Une telle ambition reflète la conviction que l'apport des créateurs, chacun avec sa singularité, est irremplaçable dans le regard que la société porte sur elle-même ou sur son temps, qu'ils soient, pour reprendre la classification pleine d'humour d'une récente exposition, des caustiques ou des conteurs, des iconoclastes ou des ornementalistes… Cette conviction a été constamment sous-jacente aux travaux de la mission, même lorsque celle-ci abordait des points essentiellement administratifs ou techniques à première vue.

L'objectif assigné à la mission sur les artistes-auteurs, dans un délai de quelques mois, était ambitieux : dresser l'état des lieux le plus objectif possible, identifier les tendances à long terme, proposer un plan d'action. Le périmètre était lui-même très vaste, puisqu'il embrassait toutes celles et tous ceux qui cotisent au régime général en tant qu'artistes-auteurs, soit quelque 270000 personnes, dont un peu plus de 40000 à titre principal.

La mission s'est trouvée confrontée à un double défi.

Celui de la très grande diversité des situations en premier lieu, qui risquait de conduire à un émiettement de la réflexion. En effet, les écrivains et les scénaristes de films ou de séries ne se heurtent pas aux mêmes difficultés, pas plus que les photographes ou les compositeurs, les metteurs en scène ou les designers, les plasticiens ou les traducteurs… À l'intérieur d'une même catégorie telle que les auteurs de livre, les différences peuvent être très marquées, par exemple entre les poètes et les auteurs de bandes dessinées, ces derniers étant eux-mêmes susceptibles de se diviser en scénaristes, illustrateurs et graphistes**. Des distinctions importantes se font jour selon que les artistes-auteurs relèvent d'une économie de la commande ou au contraire d'une économie de la proposition, ou encore selon qu'ils s'inscrivent ou non dans une filière industrialisée, – sachant que les situations hybrides sont nombreuses**. Aussi l'objectif de la mission a-t-il été, chaque fois que cela paraissait pertinent, de mettre en lumière des problématiques communes. Sont ainsi ressortis notamment comme faits majeurs **la stagnation ou la régression du revenu moyen tiré des activités de création, le manque de lisibilité voire la confusion des règles applicables, la position dominante des acteurs de l'aval dans les rapports contractuels avec les artistes-auteurs et la faiblesse collective de ces derniers, l'éparpillement de l'action de l'État.** Sur ce dernier point, la situation diffère d'un secteur à l'autre, mais force est de constater que **l'auteur se trouve souvent dans l'angle mort des politiques publiques** à la différence des acteurs de l'aval, à la fois plus puissants et mieux organisés pour faire entendre leur voix. En outre, dans un contexte de contrainte budgétaire, les marges de manœuvre qui ont pu être dégagées par l'Etat ces dernières années ont bénéficié en priorité à l'élargissement de l'accès à la culture**.**

L'autre défi concernait l'horizon temporel de la réflexion. Si la question des retraites n'entrait pas dans le champ de la mission, la manière dont la réforme s'appliquera au cas particulier des artistes-auteurs conditionnera non seulement le climat des relations entre ces derniers et les pouvoirs publics, mais encore, plus largement, la perception de leur place dans la communauté nationale. Au-delà de ce sujet d'actualité, l'histoire des deux dernières décennies montre que tout exercice de prédiction s'expose rapidement à l'obsolescence. Ainsi l'hypothèse d'un démantèlement des GAFA au nom des impératifs de la concurrence n'apparaît-elle nullement irréaliste à moyen terme alors que son incidence éventuelle serait majeure sur les différents écosystèmes de la création. Une certitude cependant s'impose et prend la forme de tendances qui continueront de se développer à l'avenir. D'un côté **l'élévation du niveau d'éducation** au niveau national aussi bien que mondial ne peut que renforcer l'injonction faite à chacun d'exploiter son potentiel créatif à des fins d'épanouissement personnel. De l'autre, **les évolutions technologiques ouvrent des perspectives contradictoires du point de vue des auteurs.** D'un côté, après avoir considérablement élargi les possibilités de production et de diffusion sans passer par les intermédiaires traditionnels, elles favorisent l'apparition de nouvelles formes d'expression, mais elles laissent également entrevoir l'apparition d'œuvres engendrées en tout ou en partie par l'intelligence artificielle. L'irruption de nouveaux acteurs issus du numérique exerce en outre une pression considérable sur les acteurs traditionnels de l'aval, et donc, par contrecoup, sur la rémunération des auteurs.

La conjonction de plusieurs de ces tendances aura notamment pour conséquence, déjà clairement perceptible, de brouiller la frontière entre « amateurs » ou "occasionnels" d'un côté, « professionnels » ou « artistes-auteurs de profession » - distinction qui, au demeurant, n'est pas toujours pleinement acceptée dans certains secteurs de la création, la littérature en particulier où le personnage de l'écrivain-diplomate, par exemple, n'est pas perçu négativement. Il n'est donc pas excessif de penser que c'est **la notion même d'auteur qui est en crise** – l'approche « métier » se trouvant débordée de tous côtés, aussi bien par le slogan démocratique du « tous créateurs » que par l'extension virtuellement indéfinie de la notion d'œuvre de l'esprit originale au sens du code de la propriété intellectuelle et artistique.

La figure sociale de l'auteur tend elle-même à devenir insaisissable, éclatée entre une multiplicité de représentations nées depuis l'époque romantique : le créateur bohême, le dandy ou l'excentrique, le marginal et l'officiel, le populaire et l'élitiste, l'incompris et le milliardaire, ou, plus récemment, l'amateur qui ne se fait connaître que par Instagram et parvient à vendre ses dessins plusieurs dizaines de milliers de dollars... Or, comme les statistiques le montrent, le choix d'une carrière artistique ou littéraire, qui n'exige pas toujours une formation initiale spécialisée, continue d'exercer une attraction forte. Ce choix n'est nullement irrationnel puisque ce type d'activité est censé correspondre aux aspirations les plus personnelles d'un individu, en particulier son désir d'indépendance, et qu'il offre en outre des chances non nulles de succès, immédiat ou différé, parfois spectaculaires, qui justifient que l'on cherche à y persévérer malgré les difficultés et les aléas.

Parallèlement, deux mouvements conduisent à poser la question de la responsabilité sociale de l'artiste-auteur en termes nouveaux dans notre pays. Le premier est la priorité accordée par l'État à l'éducation artistique et culturelle. Or celle-ci est en grande partie confiée par le système éducatif au ministère de la culture, lequel, ne disposant pas d'enseignants spécialisés, la conçoit principalement sous la forme d'interventions d'artistes-auteurs dans les établissements scolaires. L'autre facteur est le développement des contreparties demandées aux artistes-

auteurs, notamment dans le cadre de résidences ou de bourses instituées par les collectivités territoriales, par exemple en termes d'animation locale. Si les activités de médiation peuvent constituer une source de revenus appréciable, elles sont cependant d'une autre nature que le travail artistique proprement dit et exigent d'autres compétences qui ne sont pas nécessairement réunies.

Au cours des nombreuses auditions auxquelles elle a procédé, autant que les problèmes de rémunération, c'est **la question de l'identité professionnelle des artistes-auteurs qui s'est imposée à la mission comme une préoccupation essentielle**, souvent exprimée à travers la revendication quelque peu imprécise d'un « statut », autrement dit **la reconnaissance de la carrière artistique comme métier et pas seulement comme vocation**.

S'est également affirmé de manière à peu près unanime **l'attachement à la notion de droit d'auteur** par rapport au *copyright* anglo-saxon, même si, on doit le souligner, certaines de ses implications majeures – notamment l'effacement de l'auteur derrière l'œuvre exploitée (« l'auteur est celui sous le nom duquel l'œuvre est divulguée ») et l'absence de lien avec la quantité de travail nécessaire à la production d'une œuvre, elle-même difficile à mesurer - sont moins bien acceptées. On touche ici au dilemme que notre pays s'efforce tant bien que mal de résoudre au moins depuis les années trente du siècle dernier, lorsque Jean Zay proposa d'ériger l'auteur en travailleur, et plus encore depuis 1964, lorsque les artistes-auteurs furent assimilés à des salariés et rattachés au régime général, à des conditions avantageuses pour eux-mêmes comme pour leurs diffuseurs. Il en résulte une contribution de la solidarité interprofessionnelle au profit des artistes-auteurs qui se chiffre en centaines de millions d'euros par an, mais cet effort, parce que son ampleur n'est pas perceptible au niveau individuel, demeure largement ignoré alors qu'il représente la marque la plus concrète de l'attachement de notre société à ses artistes-auteurs.

Il y a lieu enfin de souligner que si la revendication d'un plus juste retour pour les artistes-auteurs s'est exprimée avec force, **chacun était conscient de la nécessité de maintenir la solidité d'ensemble des différentes filières économiques dont l'auteur représente le premier maillon**. Sans sous-estimer la difficulté qui s'attache à la définition d'un meilleur partage de la valeur, cette prise de position reflète en premier lieu le désir d'un dialogue plus organisé sur ce sujet essentiel. Lorsque ce dernier peut s'établir, des exemples récents montrent que des avancées sont possibles, telles que le contrat d'édition à l'ère numérique, mais cette démarche reste partielle et ne s'intègre pas dans une vision d'ensemble.

À partir des éléments de diagnostic qu'elle s'est efforcée de rassembler, la mission a entendu proposer ce que serait le cadre d'une politique qui serait « centrée sur les auteurs » selon le souhait exprimé par les autorités politiques.

Ces propositions partent du principe qu'**un rôle légitime est reconnu à l'État dans ce domaine**. Cette conception, dont l'origine est ancrée dans notre histoire, n'est cependant pas universelle. Ainsi les États-Unis offrent-ils un modèle différent dans lequel, en schématisant quelque peu, le caractère impitoyable du darwinisme social qui conduit à éliminer de la course tous ceux qui n'obtiennent pas la reconnaissance du marché est pour ainsi dire compensé par la puissance des organisations professionnelles d'auteurs et d'artistes, ainsi que par la tradition philanthropique qui permet de mobiliser d'importants moyens privés en faveur de ces derniers.

En France, le rôle de l'État se situe à plusieurs niveaux. Il lui revient en premier lieu de **définir le cadre juridique et administratif qui doit permettre aux artistes-auteurs de mener leur activité et d'en vivre**, comme il peut le faire pour d'autres professions, tout en gardant à l'esprit que, dans leur grande majorité, les rapports que les artistes-auteurs entretiennent avec leurs diffuseurs sont de droit privé et que toutes les parties prenantes entendent leur conserver ce caractère.

En outre, l'État a depuis toujours l'ambition **de soutenir et de promouvoir une élite artistique et littéraire au nom de l'excellence ou, plus récemment, de la diversité et de la prise de risque, en tant qu'élément essentiel du rayonnement du pays**, selon des formes et des dispositifs qui ont évidemment varié au fil des siècles. Même si, ce faisant, la question de la légitimité et de la pertinence des choix de l'État est posée, le consensus est à peu près général sur le principe notamment parce qu'il n'y a plus aujourd'hui d'instances de jugement par les pairs qui puissent prétendre faire autorité : ceux qui critiquent l'existence d'« artistes officiels » ont en général d'autres noms à proposer. Enfin, l'importance croissante du rôle que jouent les collectivités territoriales dans le domaine culturel, tout comme le développement de l'initiative privée, encouragée notamment par une législation favorable au mécénat, conduisent l'État à se préoccuper de la meilleure manière d'établir ou d'accroître la synergie entre des acteurs qui tiennent à leur autonomie de décision.

Ainsi apparaît-il qu'**une politique en faveur des artistes-auteurs n'est pas un luxe**. Les propositions du rapport s'articulent donc autour des trois missions ou obligations qui incombent à l'État dans un régime démocratique : en tant que **régulateur et garant des équilibres** entre acteurs inégaux, en tant que **soutien direct de la création** et en tant qu'**acteur lui-même exemplaire** en matière de bonnes pratiques. Si certaines mesures sont susceptibles d'application rapide, les préconisations majeures portent sur la réponse qu'il conviendrait d'apporter à la demande de statut d'une manière qui soit cohérente avec les réformes en cours et sur la définition d'une architecture complète, au niveau national et territorial ainsi que par grands secteurs de la création, qui permettrait de donner un cadre durable à la politique en faveur des artistes-auteurs et à ses évolutions futures.

PARTIE I

UNE FRAGILISATION DE LA SITUATION DE L'ARTISTE-AUTEUR DANS TOUS LES CHAMPS DE LA CRÉATION

1. Une crise qui vient de loin : les facteurs structurels à l'œuvre dans la tendance à la dégradation de la situation économique et sociale des artistes-auteurs

1.1 Un ressenti de paupérisation des artistes-auteurs aux causes multiples

La mission a constaté qu'un sentiment de paupérisation était unanimement partagé par les représentants des artistes-auteurs[1] qu'elle a entendus, constat qui, s'il a été parfois nuancé, n'a pas été contesté par les autres acteurs de la création rencontrés. C'est ce ressenti qui est à l'origine de mouvements de défense des artistes-auteurs qui se sont spontanément organisés au cours de la période récente. Ainsi le collectif *#Payetonauteur* est-il né au début de l'année 2018 en réaction au refus des organisateurs d'un salon littéraire de rémunérer les auteurs participants. A la même période, *#Auteursencolère* publiait une pétition faisant état d'une inquiétude massive quant aux réformes sociales susceptibles de toucher prochainement les artistes-auteurs dans un contexte de baisse générale de leurs revenus. De plus, le 17 juin 2018, un collectif d'une quarantaine d'auteurs, craignant une refonte désavantageuse du régime social et fiscal des artistes-auteurs a adressé une lettre ouverte au gouvernement lui demandant de « *ne pas précipiter dans la précarité et le silence toutes celles et ceux qui font la littérature de ce pays* ». Enfin, le 6 septembre 2018, des auteurs de différents horizons se sont fédérés au sein de la *Ligue des auteurs professionnels*, partageant le constat d'une baisse continue de leurs revenus et d'une menace pesant sur leurs conditions d'existence.

Un tel ressenti appelle néanmoins à être objectivé et mesuré. Pour ce faire, la mission a consulté l'ensemble des sources disponibles, principalement ministérielles, afin de tenter de dresser un panorama aussi fidèle que possible de la situation économique des artistes-auteurs et de son évolution. Si elle a dû constater que les données étaient souvent incomplètes voire manquaient de cohérence, elle a pu dégager une tendance générale et durable à l'érosion des revenus des auteurs, comparable à celle que l'on observe dans les autres pays développés. Aux Etats-Unis par exemple, une étude de l'organisation *Authors Guild* parue le 5 janvier 2019 montre que le revenu médian des auteurs de l'écrit a chuté de 42% entre 2009 et 2017[2]. Cette réalité économique influe sur l'appréhension de l'avenir par les artistes-auteurs.

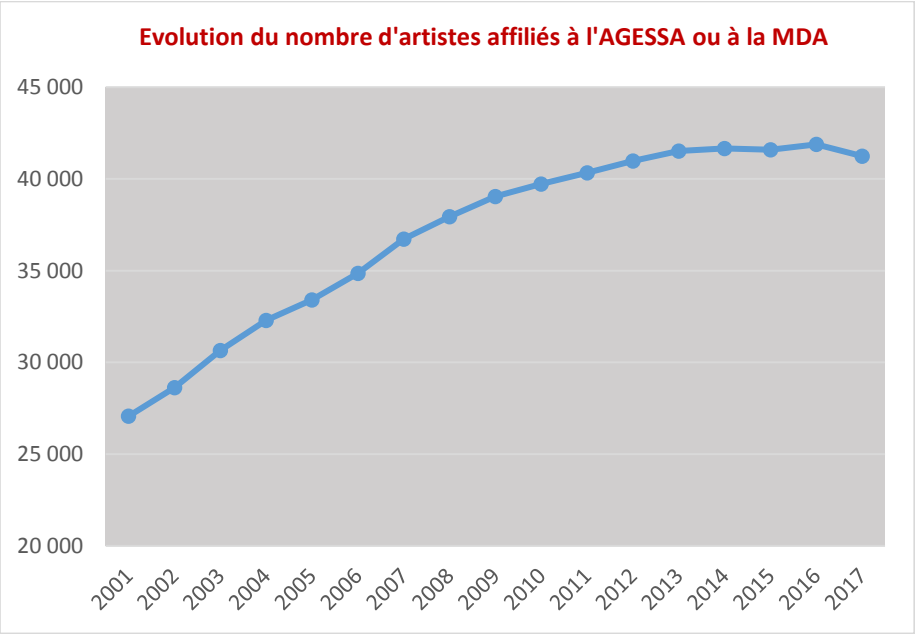
1.1.1 Ce ressenti de paupérisation s'inscrit dans contexte d'augmentation du nombre des artistes-auteurs

L'inquiétude exprimée par les artistes-auteurs s'inscrit dans un contexte d'augmentation significative de leurs effectifs. Pour des raisons statistiques, les constats observés distinguent les auteurs dits « affiliés » à l'AGESSA et à la MDA d'une part, qui étaient 41 247 en 2017[3] et percevaient des revenus annuels supérieurs à quelque 9000 euros par an (900 fois la valeur

[1] Par « artiste-auteur », le présent rapport désigne sans distinction l'ensemble des créateurs de tous les secteurs mentionnés dans la lettre de mission reproduite en annexe n°1, sans distinction de sexe.
[2] https://www.authorsguild.org/industry-advocacy/authors-guild-survey-shows-drastic-42-percent-decline-in-authors-earnings-in-last-decade/
[3] Source : DEPS (base historique AGESSA/MDA).

moyenne du SMIC horaire), et les auteurs dits « assujettis » d'autre part, qui étaient 230 228 en 2016 et percevaient des revenus inférieurs à ce seuil[4]. Toutefois, cette distinction a été abolie par la loi du 30 décembre 2017 de financement de la sécurité sociale pour 2018 et n'est plus en vigueur depuis le 1er janvier 2019.

Pris globalement, les effectifs des artistes-auteurs affiliés à l'AGESSA et à la MDA ont augmenté de 52% entre 2001 et 2017, soit un taux moyen d'augmentation annuelle de 2,7%. Le graphique ci-dessous permet de visualiser l'évolution de cette dynamique sur la période : une très forte hausse jusqu'en 2009 qui ralentit jusqu'à une quasi-stagnation voire une légère baisse en fin de période.

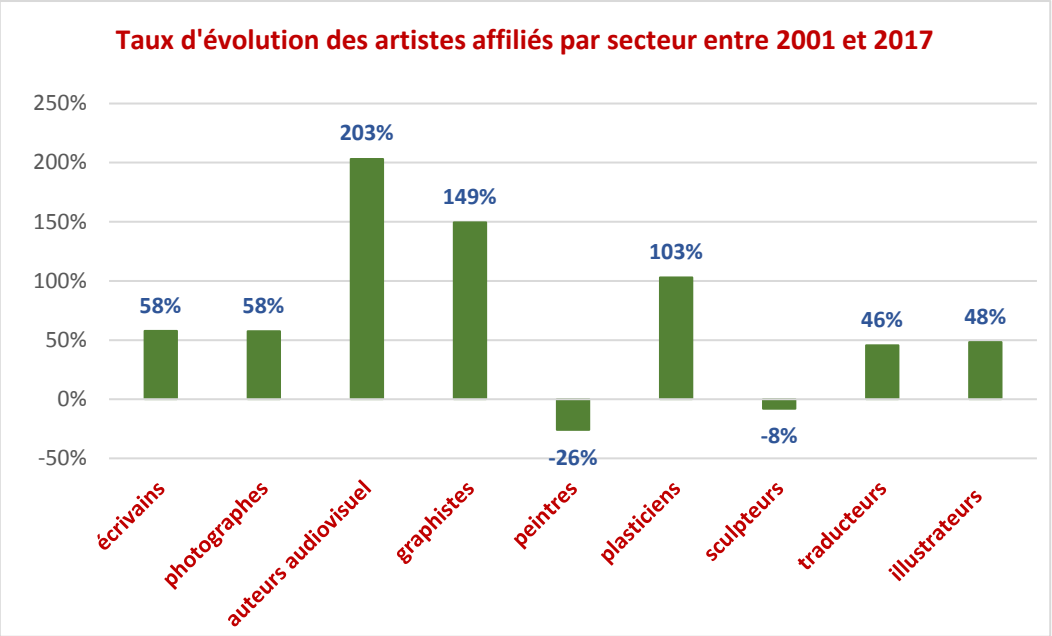


Source : DEPS base historique AGESSA/MDA

L'évolution est très diverse selon les secteurs avec une très forte augmentation pour les graphistes et les auteurs d'œuvres audiovisuelles, dont le nombre augmente respectivement de 7 800 et 2 500 sur la période, quand le nombre de peintres ou de sculpteurs baisse respectivement de 26% et 8%.

Pour ce qui relève des peintres la baisse doit probablement être relativisée par une porosité avec la catégorie des plasticiens. Le nombre cumulé d'artistes-auteurs inscrits dans ces deux catégories passe en fait de 8.400 à 7.400 sur la période soit une baisse de 12% qui reste notable et appelle un questionnement spécifique sur la situation des artistes-auteurs du secteur des arts visuels.

[4] Ces données n'intègrent pas les artistes qui, bien que percevant des droits d'auteur supérieurs au seuil d'affiliation n'ont pas rempli les démarches pour s'affilier, qui seraient quelques milliers.



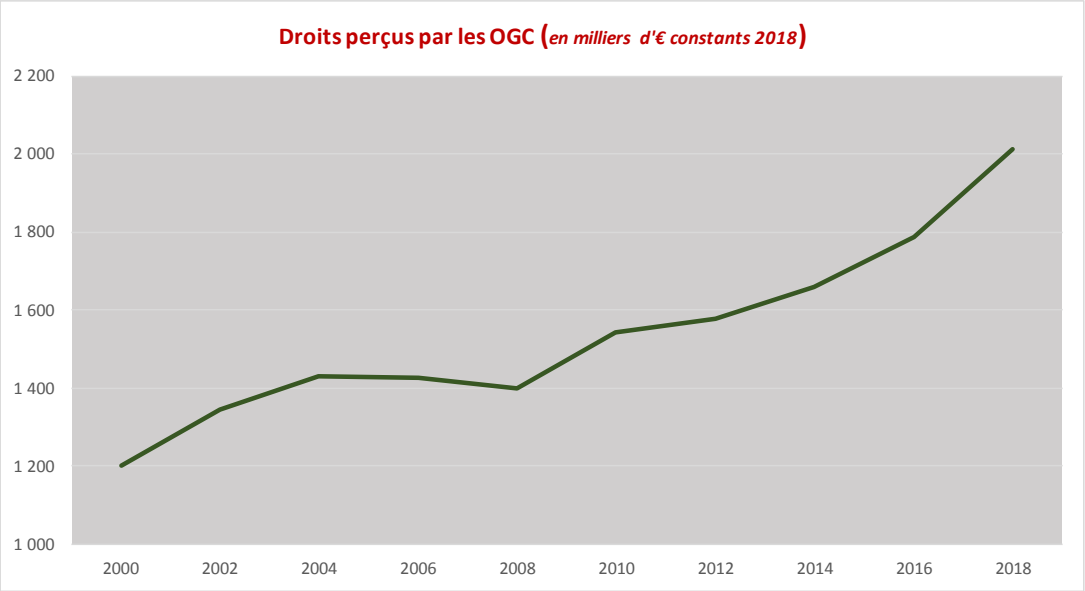
Chez les assujettis, le nombre de ceux qui relèvent de la MDA a augmenté de 44,6% entre 2008 et 2016, passant de 15 000 à 22 700, toutes les disciplines étant concernées par cette augmentation, alors que le nombre des assujettis relevant de l'AGESSA semble stable en revanche. Ils étaient 192 167 en 2017, constituant 71,7% de la population totale des artistes-auteurs.

On constate aussi que plus les revenus issus de l'activité artistique sont bas, ce critère fondant l'ancienne distinction entre affiliés et assujettis, plus les artistes-auteurs sont nombreux et plus leur nombre a tendance à augmenter. Toutefois, ce constat est insuffisant, en soi, pour en déduire une tendance à la paupérisation des artistes-auteurs dès lors que ceux qui perçoivent de faibles revenus artistiques peuvent tout à fait avoir d'autres sources de revenus issus de l'exercice d'une autre activité professionnelle, parfois à temps plein. Or, aucune donnée ne permet de distinguer, au sein des anciens assujettis, ceux qui ont d'autres sources de revenus de ceux qui se consacrent entièrement à la création.

1.1.2 Le ressenti des artistes-auteurs contraste avec le constat d'une augmentation de la valeur globale des droits tirés de la création :

À cette augmentation du nombre des artistes-auteurs correspond une hausse de la somme totale des droits déclarés par eux. L'hétérogénéité des sources de données quant au montant des droits perçus par les artistes-auteurs rend une analyse précise et globale quasiment impossible. Deux sources sont cependant disponibles dont les données convergent. Il s'agit, d'une part, des droits perçus par les organismes de gestion collective (OGC) qui, par définition, ne perçoivent pas les droits reçus directement par les artistes en provenance par exemple des éditeurs ou des galeristes et, d'autre part, des droits déclarés par les auteurs auprès de l'AGESSA et de la MDA. Dans ce dernier cas, les données ne concernent que les auteurs affiliés, non les assujettis, faute d'avoir été recueillies pour ces derniers.

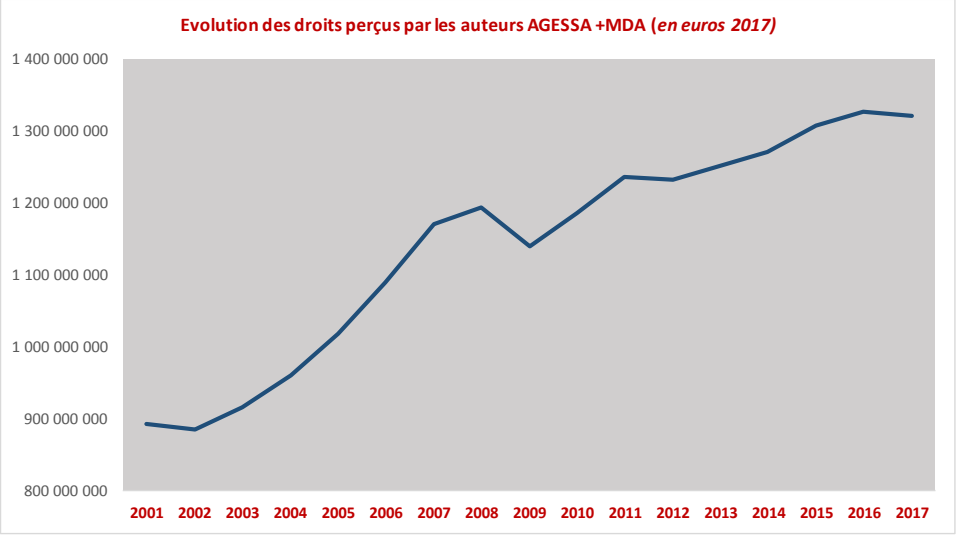
Pour ce qui concerne les droits perçus par les OGC, ils ont augmenté de 62% (en euros constants) entre 2000 et 2018, avec une période de stagnation, voire de baisse entre 2004 et 2008 et une forte reprise après 2012. L'augmentation est particulièrement notable entre 2016 et 2018 puisqu'elle s'élève à 12%, soit 5,8 % par an.



Source : Rapports de la commission de contrôle des OGC

Les droits perçus par les OGC donnent une indication de la tendance mais ne renseignent pas sur le montant perçu *in fine* par chaque auteur, d'autant que les frais de gestion des OGC (plus de 300 M€ par an) et diverses refacturations entre OGC sont à prendre en compte.

Les revenus déclarés par les artistes-auteurs affiliés à l'AGESSA et à la MDA, pris globalement et non rapportés au nombre croissant de déclarants, augmentent quant à eux d'environ 50% (en euros constants) entre 2001 et 2017 (graphique ci-dessous).



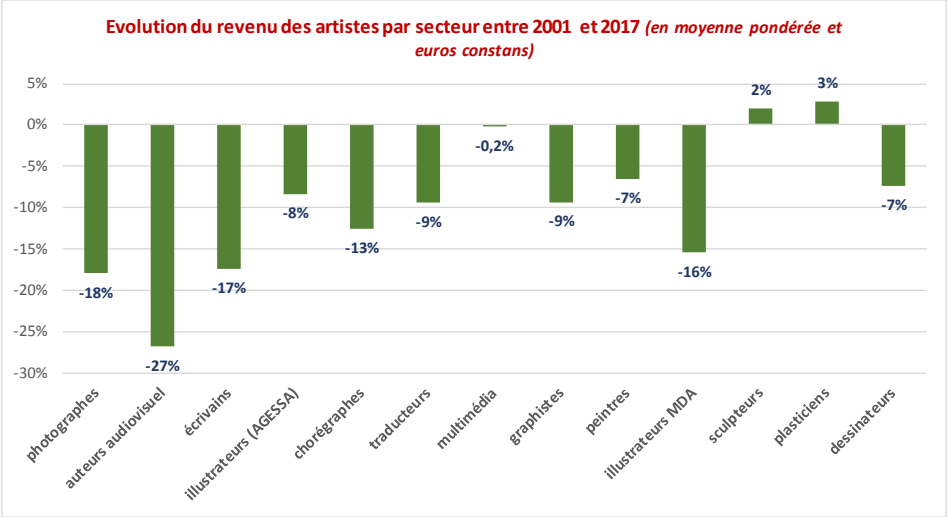
Ces deux sources convergent donc pour montrer une forte augmentation de la valeur tirée de la production des artistes-auteurs, le coup d'arrêt lié à la crise de 2008 ayant été rapidement compensé par une croissance beaucoup plus forte.

1.1.3 Un sentiment de paupérisation fondé sur une tendance objective et durable à l'érosion des revenus des artistes-auteurs

Si l'examen des données macro-économiques illustre un essor de l'industrie culturelle, la situation individuelle des artistes-auteurs se détériore.

Sur la base des revenus déclarés par les artistes-auteurs affiliés, le revenu moyen par auteur[5] est passé de 24 023 à 23 457 entre 2001 et 2017 (en euros constants 2017) soit une légère baisse (-2,36% en 16 ans), pour un montant équivalent à 1,6 SMIC, ce qui est particulièrement faible.

De fortes disparités sont à relever en fonction des secteurs d'activité comme l'illustre le graphique ci-dessous.

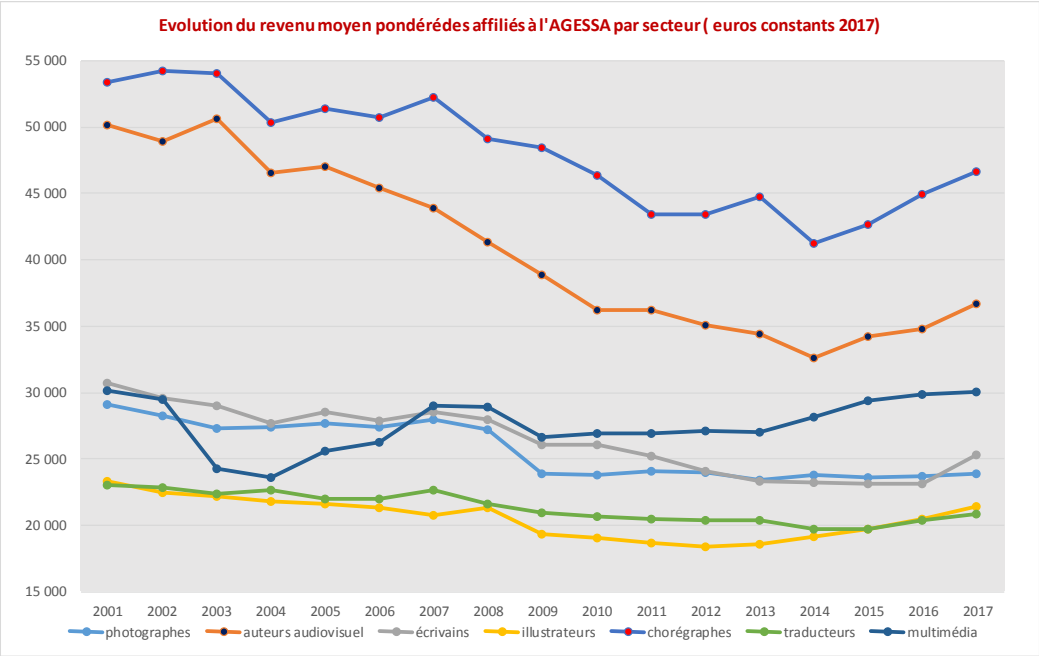


Source : DEPS ; base historique AGESSA MDA

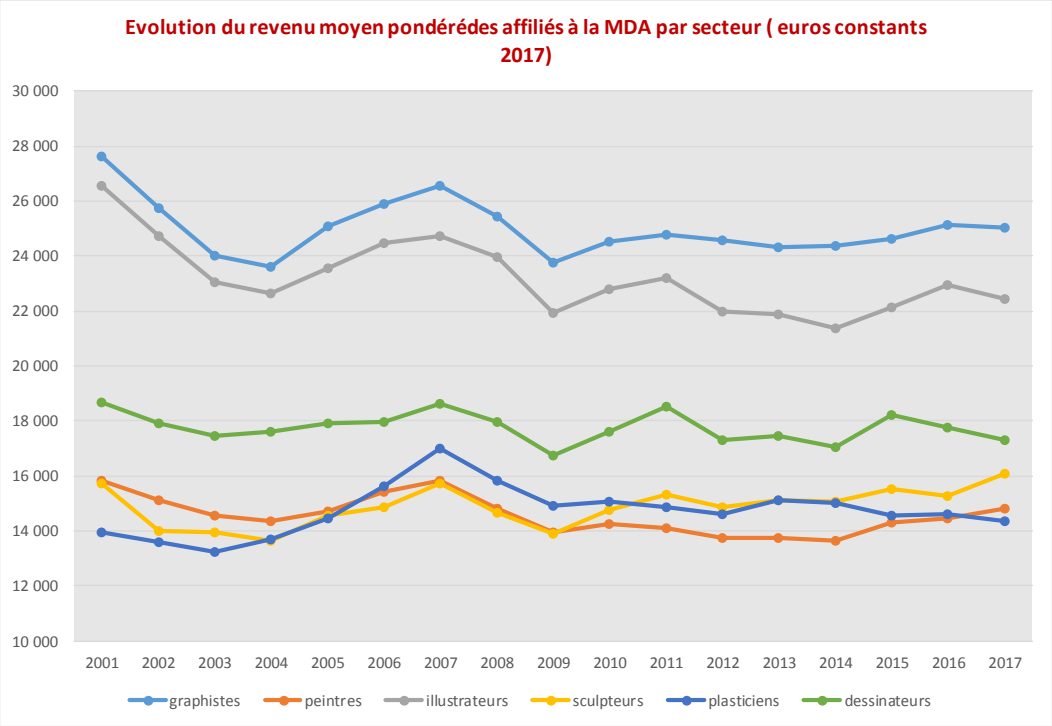
Le revenu moyen baisse donc dans tous les secteurs à l'exception des sculpteurs et des plasticiens.

Les deux graphiques ci-dessous retracent l'évolution tendancielle pour les auteurs affiliés à l'AGESSA et à la MDA.

[5] Pondéré en fonction des effectifs d'artistes-auteurs par décile de revenus.



Source : DEPS ; base historique AGESSA MDA



Source : DEPS ; base historique AGESSA MDA

Ces graphiques permettent, de mesurer, outre l'évolution tendancielle, la disparité des revenus moyens entre les secteurs artistiques.

On relèvera particulièrement la situation des peintres et des plasticiens dont le revenu est à peu près équivalent à 1 SMIC.

Parmi les assujettis relevant de l'AGESSA, 89% déclaraient des montants de droits inférieurs à 5 000 euros par an et 68% inférieurs à 1 000 euros, sans que la mesure de l'évolution de ces revenus ces dernières années ne soit disponible.

Focus sur les auteurs de bande-dessinée et les artistes plasticiens

Une enquête sur la situation des ***auteurs de bande-dessinée*** *réalisée dans le cadre des états généraux de la bande dessinée en décembre 2016*[6] *révèle qu'en 2014, 53% des répondants ont un revenu inférieur au SMIC annuel brut et que 36% de ces derniers sont en-dessous du seuil de pauvreté. Si l'on ne prend en compte que les femmes, 67% ont un revenu inférieur au SMIC annuel brut et 50% se situent en-dessous du seuil de pauvreté.*

S'agissant des ***artistes plasticiens****, une étude de septembre 2019*[7] *montre que 46% d'entre eux perçoivent moins de 5000 euros par an, dont 52% de femmes, et 27% perçoivent entre 5000 et 15000 euros par an. Le revenu personnel global moyen d'un artiste plasticien, c'est-à-dire tenant compte des autres activités exercées le cas échéant, est de 17 605 euros (21 249 euros pour les hommes et 13 624 euros pour les femmes). L'étude indique que le sentiment d'une baisse de revenus est « largement partagé ».*

Cette baisse du revenu moyen des artistes-auteurs est d'autant plus durement ressentie que, par essence, ce revenu issu des droits d'auteur est aléatoire puisqu'il dépend, non pas du travail fourni comme pour tout salarié, mais de l'exploitation de l'œuvre. Or, d'une part, la création d'une œuvre implique un temps de travail d'une durée variable et potentiellement assez longue et, d'autre part, le succès d'une œuvre n'est jamais assuré et peut en outre survenir de manière différée.

Un suivi insuffisant de la situation des artistes-auteurs

Les difficultés auxquelles s'est heurtée la mission pour objectiver le sentiment de paupérisation exprimé par les représentants des artistes-auteurs a révélé un manque de suivi de la situation économique de ces derniers. Certaines données statistiques, émanant parfois des mêmes sources, se sont révélées contradictoires et dès lors insusceptibles de donner une image fiable des évolutions à l'œuvre. En outre, aucune instance ne propose une vision consolidée de l'ensemble des droits revenant *in fine* aux artistes-auteurs, qu'ils transitent ou non par les OGC.

A cela s'ajoute une difficulté objective liée à la très grande disparité de la situation des artistes-auteurs. Certains exerçant parallèlement une autre activité à temps plein, dans l'enseignement par exemple, une faiblesse de revenus tirés de leur activité artistique n'implique pas une situation de précarité. D'autres, en revanche, consacrent tout leur temps à la création, se sont formés pour devenir artistes-auteurs dans leur discipline et peinent, surtout dans les premières années de création, à vivre de leur rémunération artistique. C'est la part de ces derniers sur l'ensemble des artistes-auteurs que la mission aurait souhaité pouvoir mesurer. Toutefois, les statistiques disponibles, quand elles sont fiables, ne distinguent pas, au sein des auteurs anciennement assujettis, ceux qui n'ont pas vocation à en vivre et ne formulent aucune revendication à ce titre, de ceux qui aspirent légitimement à davantage de protection des pouvoirs publics. La prochaine fusion de l'AGESSA et de la MDA et la réforme du recouvrement offrent la possibilité d'un meilleur suivi statistique.

[6] Etats-généraux de la BD, « *enquête auteurs* » 2016
[7] *Etude sur les artistes plasticiens*, ministère de la culture, 3 septembre 2019.

1.1.4 Au sein des artistes-auteurs, certains sont plus exposés que d'autres au phénomène de paupérisation et aux aléas de la carrière artistique

De manière générale, les carrières d'artistes-auteurs sont marquées par l'incertitude et des modèles de réussite conditionnés par des effets de réputation et des appuis sociaux qui confortent plutôt les inégalités de départ[8]. L'imprévisibilité du succès, ressort subjectif du créateur, est aussi un mécanisme de marché. Dès lors, la mise en concurrence des artistes-auteurs, à l'issue indéterminée, appelle des ressources psychologiques, mais aussi matérielles, dont l'absence est susceptible d'entraîner l'éviction des moins bien lotis. L'acquisition par un artiste-auteur d'une réputation précoce est également une ressource décisive, qui s'auto-entretient au détriment des *outsiders*.

La précarisation des conditions de vie et de création des artistes-auteurs renforce les inégalités sociales. En effet, en raison des difficultés croissantes rencontrées pour parvenir à vivre d'une activité créatrice, les auteurs qui ne peuvent compter sur un soutien familial ou sur un conjoint salarié sont en grande difficulté, voire *de facto* exclus. Dans ces conditions, où l'augmentation de l'offre n'est pas suivie par celle de la demande et où les carrières dépendent fortement de paramètres extérieurs, les personnes les plus faibles économiquement sont les plus rapidement touchées et sorties de l'exercice de la profession. S'il existe des analyses partielles permettant de vérifier ce constat, il manque toutefois une étude d'ensemble sur l'origine sociale des artistes-auteurs et le lien qu'elle entretient avec la carrière de ces derniers.

Parmi les artistes-auteurs, la faiblesse de revenus touche particulièrement les jeunes, même s'il n'est pas étonnant qu'à ce stade de leur parcours, leur rémunération soit moindre. Il est en effet ressorti des auditions menées par la mission que les jeunes auteurs peinent plus longtemps qu'il y a quelques années à tirer des revenus suffisants de leur activité. Cette situation en conduit un certain nombre à renoncer prématurément à leur carrière d'auteur après quelques années. Ce constat a pu être objectivé par des études internes au ministère[9] qui montrent que l'âge moyen d'affiliation à l'AGESSA qui était de 34 ans avant 2005 s'élevait à 39 ans en 2013, et plus précisément à 43 ans pour les écrivains, 37 ans pour les traducteurs et 33 ans pour les illustrateurs, catégorie historiquement la plus jeune, ce qui démontre un franchissement plus tardif du seuil et donc, par définition, des premières années plus précaires. En outre, la moyenne d'âge des artistes-auteurs affiliés est passée de 36 ans en 1980 à 47 ans en 2013, la part des jeunes (18-29 ans) ne représentant plus que 4% des artistes-auteurs, celle des plus de 45 ans représentant 54% de cette même population. Enfin, les revenus des artistes-auteurs affiliés après 2000 sont inférieurs de 17% après dix ans d'affiliation, par rapport aux artistes-auteurs affiliés avant cette date après une même durée d'affiliation.

La création artistique est marquée par d'importantes inégalités entre les femmes et les hommes. Dans l'ensemble des secteurs de la création, le constat s'impose d'une rémunération

---

[8] Cf. « *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. », Pierre-Michel Menger, 2009

[9] G. Volat, *Auteurs affiliés à l'AGESSA : dégradation des perspectives de revenus au fil des générations*, mars 2016.

des femmes inférieure à celle des hommes. Dans le cas des arts plastiques, seuls 6 % des artistes plasticiennes vendant leurs œuvres en tirent un revenu annuel supérieur à 30 000 €, contre 15 % des hommes. À l'inverse, 52 % d'entre elles touchent une rémunération artistique inférieure à 5 000 € par an, contre 40 % des hommes. Quant au revenu personnel global médian des artistes plasticiens, il s'établit à 15 000 € annuels pour les hommes et 10 000 € pour les femmes[10].

Dans le secteur du livre, les femmes déclarent 21% de revenus en moins par rapport aux hommes et l'écart atteint 30% après vingt années d'affiliation[11]. Pourtant, si l'on en croit les données relatives aux aides à l'écriture dramatique, les autrices sont bien représentées parmi les bénéficiaires. Ainsi, elles représentaient 57% des bénéficiaires d'aide à l'écriture dramatique en 2018 et 65% des bénéficiaires de bourses du CNL pour les auteurs et traducteurs de théâtre. Leurs œuvres demeurent toutefois sous-représentées dans la programmation des théâtres mais également dans les manuels scolaires, les programmes scolaires ou encore les épreuves du brevet et du baccalauréat[12]. Dans le secteur de la bande dessinée, 67% des autrices ont un revenu inférieur au SMIC annuel brut et 50% d'entre elles perçoivent des revenus qui les placent en dessous du seuil de pauvreté, ce taux étant de 36% pour les hommes. Au sein de la profession d'illustrateur, l'écart entre les revenus féminins et masculins est plus alarmant puisqu'il atteint 41% après vingt ans de carrière. Enfin, les femmes sont surreprésentées dans la littérature pour jeunesse[13], pour laquelle les taux de rémunération en droits d'auteur sont les plus faibles (5 % environ).

Pour les auteurs audiovisuels, en Europe, la rémunération maximale atteinte au cours de leur carrière est de 30 000 € pour les hommes, contre 24 000 € pour les femmes[14]. Dans le spectacle vivant, le revenu moyen pour une contribution par répertoire dans les droits d'auteur perçus par la SACD est deux fois supérieur pour les hommes que pour les femmes[15]. Au total, tous secteurs confondus, l'écart médian de revenu entre les femmes et les hommes est de -28 % pour les affiliés de l'AGESSA, et de -21 % pour ceux de la MDA[16].

En amont des disparités de revenus, ce sont les conditions de travail de l'artiste qui sont trop défavorables aux femmes, sans que les dispositifs publics de soutien parviennent à corriger ce biais. En particulier, les conditions d'accueil dans les résidences tiennent rarement compte des contraintes familiales des artistes, en particulier pour les femmes ayant seules la charge d'enfants. Généralement, les durées de résidence (trois à six mois) sont trop brèves pour

[10] Source : DEPS, Étude sur les plasticiens, 2019.
[11] G. Volat, *Auteurs affiliés à l'AGESSA : dégradation des perspectives de revenus au fil des générations*, 2016.
[12] *A-t-on besoin des autrices ?*, étude de la commission autrices des Etats généraux des écrivains et écrivaines de théâtre, juillet 2019.
[13] Les femmes représenteraient près de 70 % des auteurs de littérature pour jeunesse (source : Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse).
[14] Source: enquête FERA-FSE « *Behind the screen: European Survey on the remuneration of audiovisual authors* », 2019.
[15] Source : Commission « autrices » des Etats généraux des écrivains et écrivaines de théâtre (EGEET), juillet 2019.
[16] Source : Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes, Ministère de la Culture, 2019.

permettre aux femmes chargées de famille d'envisager une installation. Certaines structures font même le choix de ne plus accueillir de famille en leur sein, à l'image de la Villa Kujoyama.

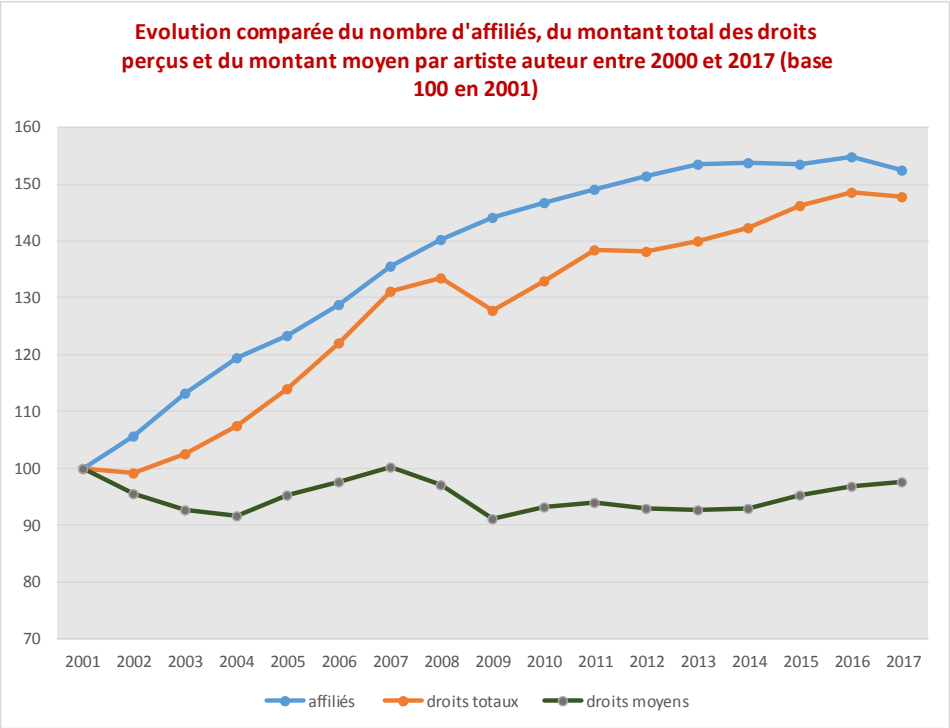
La distribution du temps de travail créatif révèle en outre des inégalités de genre : l'exemple des musiciennes et des plasticiennes montre que celles-ci consacrent en moyenne moins de temps au travail créatif que les hommes et que leur activité est plus irrégulière, pénalisée notamment par l'inégale répartition du travail domestique et familial[17]. Le constat dressé par Virginia Woolf en 1928, selon lequel : « *une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction* »[18] est encore d'actualité, y compris au-delà de la seule création littéraire. À défaut, le métier d'artiste-auteur est rendu plus difficilement accessible aux femmes, d'où la moindre consécration artistique observée. Entre 2010 et 2018, seuls 16 % des albums primés aux Victoires de la musique étaient chantés par des femmes, 11 % des courts-métrages récompensés par la palme d'or au Festival de Cannes étaient réalisés par des femmes, tandis qu'aucune femme n'a été primée au Molière du metteur en scène. La scène littéraire, qui a vu au cours de la même période 41 % des prix littéraires attribués à des femmes, constitue à cet égard une exception[19].

Souvent assimilée à l'élargissement des publics et à la facilitation de l'accès aux œuvres, la question de la démocratisation culturelle ne peut pas être dissociée de l'égal accès à l'activité de création elle-même. De la diversité sociologique des artistes-auteurs dépend certainement la possibilité d'une réelle diversité culturelle.

1.1.5 Une tendance à la paupérisation des artistes-auteurs qui s'est installée durablement et globalement

La comparaison des données disponibles sur l'évolution tendancielle du nombre des artistes-auteurs et des revenus moyens permet de mesurer une tendance sur le long terme à la dégradation des situations individuelles des artistes-auteurs, les effectifs augmentant proportionnellement plus rapidement que les revenus.

[17] « *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s* », Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia, septembre 2017.
[18] Conférence *Une pièce à soi* / *A Room of One's Own*, collège des femmes de l'université de Cambridge, 1928.
[19] Source : Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes, Ministère de la Culture, 2019.



Source : DEPS/AGESSA/MDA,

Cette tendance à l'appauvrissement des artistes-auteurs est constatée sur une période longue, en dépit de l'essor de l'industrie culturelle. En outre, elle affecte les artistes-auteurs dans d'autres pays, comme le Royaume-Uni et les Etats-Unis. Il apparaît dès lors nécessaire de s'interroger sur les facteurs d'une telle évolution, lesquels ne sauraient être simplement conjoncturels mais résultent aussi d'une organisation de la création défavorable aux artistes-auteurs.

1.2 Entre un manque de visibilité sociale et une place marginale dans l'économie de la création, l'artiste-auteur peine à trouver sa place

Le constat d'un appauvrissement de l'auteur au sein d'une économie en croissance, s'il peut sans doute être nuancé selon les disciplines, interpelle. La mission s'est interrogée sur les raisons d'une telle configuration dans laquelle celui qui est à l'origine de l'œuvre voit d'autres acteurs profiter davantage de ses fruits.

1.2.1 Définir l'artiste-auteur : l'exercice impossible ?

La difficulté à appréhender la situation des artistes-auteurs n'est pas sans lien avec la difficulté à les définir.

Trois codes comportent des dispositions spécifiques aux artistes-auteurs : le code de la propriété intellectuelle, le code général des impôts et le code de la sécurité sociale. L'examen des occurrences de la notion d'artiste-auteur dans chacun de ces codes est instructif. Le code de la

propriété intellectuelle définit l'auteur, à l'article L. 113-1, comme celui « *sous le nom de qui l'œuvre est divulguée* ». Ainsi, l'auteur n'apparaît que lorsque l'œuvre est créée et diffusée. Si cette approche répond à une certaine logique, elle consacre la primauté de l'œuvre achevée sur la personne de son créateur et concourt à méconnaître la qualité d'artiste-auteur à celui dont l'œuvre est en train de se faire, ce qui n'est pas sans répercussion sur le phénomène de fragilisation qu'invoquent les auteurs. Le code général des impôts renvoie aux dispositions du code de la propriété intellectuelle lorsqu'il évoque les auteurs[20]. Le code de la sécurité sociale, dont les dispositions doivent permettre de déterminer qui peut bénéficier de quelle prestation, sont plus précises, sans pour autant altérer la définition première du code de la propriété intellectuelle. En effet, si les articles L. 382-1 et R. 382-1 dressent la liste, d'une part, de la nature des œuvres dont l'auteur est reconnu comme tel en droit de la sécurité sociale et, d'autre part, des activités dont les revenus permettent à celui qui en bénéficie d'être considéré comme auteur, il ne comporte aucune définition de l'artiste-auteur. **Il en résulte une forme de vide juridique quant à la définition de l'auteur lui-même, dès lors qu'il se conçoit exclusivement à travers son œuvre et les revenus qu'elle produit, ce qui rend d'autant plus fragile la situation de l'artiste-auteur dans tout le travail d'élaboration de l'œuvre.**

En outre, la notion d'œuvre elle-même a tendance à être entendue de plus en plus largement par la jurisprudence. Ainsi, ont pu être reconnus comme des œuvres de l'esprit au sens du code de la propriété intellectuelle un panier à salade, des compilations utilitaires comme une notice d'utilisation d'un espalier de porte, un guide de randonnées, le texte d'un brevet, un guide de « pliage des serviettes » ou encore un catalogue de timbres[21]. Un tel mouvement conduit indirectement à étendre la définition de l'auteur et, partant, le champ du régime, ce qui concourt à générer un sentiment de perte d'identité chez les artistes-auteurs.

En outre, **cette appréhension finaliste de l'auteur comme celui qui produit une œuvre et en tire des revenus ne permet pas de distinguer, parmi les auteurs et créateurs, ceux qui consacrent leur vie professionnelle à la création de ceux qui exercent d'autres activités professionnelles, parfois à plein temps.** Pourtant, cette distinction, fondée sur la « professionnalité » des artistes-auteurs, est d'importance, d'une part sur le plan symbolique, d'autre part sur le plan des droits qui leur sont ouverts. On peut penser que, jusqu'au 1er janvier 2019, cette distinction recoupait la différence faite entre assujettis et affiliés. Ce n'est cependant pas tout à fait exact car les auditions menées par la mission ont permis de constater que des artistes-auteurs assujettis, c'est-à-dire percevant de très faibles revenus, pouvaient consacrer toute leur vie professionnelle à la création artistique et qu'inversement des artistes-auteurs « affiliables » se trouvaient placés sous un autre régime de sécurité sociale en raison d'une autre activité. Ainsi, le critère des revenus, qui recouvre celui du succès, n'est pas toujours pertinent à lui seul pour définir l'artiste-auteur. Aussi de nombreux auteurs qui consacrent un temps plein à la création, quel que soit le montant de revenus qu'ils en tirent, demandent-ils que soient

[20] Voir par exemple les articles 220 *sexies* et 220 *quaterdecies*.
[21] Cf. (respectivement) Cass. crim., 30 oct. 1963, n°62-91.916 / Cass. crim., 9 oct. 1974, n°72-93.686 / CA Paris, 27 oct. 1999, n° 1997/25591 / Cass. 1re civ., 30 juin 1998, n°69-15.151 / TGI Paris, 17 janv. 1968 / CA Paris, 6 avr. 2011, n° 09/28794 / Cass. 1re civ., 7 mars 2006, n° 04-13.971.

définis des critères servant, d'une part, à leur reconnaître une identité professionnelle propre et, d'autre part, à leur conférer des droits sociaux de nature à garantir les conditions de leur activité.

1.2.2 Le niveau de revenus, critère dominant mais insuffisant

Les artistes-auteurs, dès lors qu'ils perçoivent des revenus issus d'une œuvre de l'esprit au sens des articles L. 112-2 et L. 112-3 du code de la propriété intellectuelle relèvent du régime général de la sécurité sociale. Ils sont ainsi fictivement assimilés à des salariés. Ce choix politique fondamental leur est favorable car les cotisations perçues sont bien moindres pour les artistes-auteurs que pour les salariés. En effet, si les artistes-auteurs sont soumis au même taux de cotisation que les salariés du privé, les diffuseurs d'œuvres, toutes catégories confondues, versent des cotisations qui s'élèvent à 1,1% des droits versés à l'auteur, quand un employeur cotise à hauteur de 27,74% du salaire brut versé au salarié. Ce manque à gagner pour le régime est assumé par la solidarité interprofessionnelle, reflétant ainsi le choix fait par notre société d'apporter une protection particulière aux auteurs. Le rapport conjoint de l'IGAS et de l'IGAC sur la consolidation et les perspectives d'évolution du régime social des artistes-auteurs de décembre 2018 évalue entre 550 et 600 M€ le manque à gagner pour le régime général de l'absence de part patronale dans les cotisations sociales des artistes-auteurs, mais l'on doit préciser aussitôt que ce chiffre est surestimé car il ne tient pas compte des nombreuses cotisations versées par les artistes-auteurs sans contrepartie en termes de prestations (anciens assujettis qui bénéficient d'un autre régime de protection sociale et phénomène de non-recours aux droits).

Toutefois, pour tous relever du régime général, les auteurs bénéficient d'un niveau de protection sociale différencié selon le montant de leurs revenus. Ainsi, les anciens assujettis, dont le revenu est inférieur à 900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire (soit 9027 euros par an en 2019), ne bénéficient pas des prestations en espèces de l'assurance maladie et maternité (indemnités journalières), auxquelles seuls les anciens affiliés, dont le revenu est supérieur à ce même seuil, peuvent prétendre, au même titre que les salariés du secteur privé. Les risques relatifs au chômage ainsi qu'aux accidents du travail et à la maladie professionnelle ne sont en revanche jamais couverts pour les artistes-auteurs, ce qui résulte du fait qu'ils n'entretiennent pas, à proprement parler, de relation de travail avec leur diffuseur, aspect qui semble intrinsèquement lié à la couverture de ces risques. Un auteur dont les revenus n'atteignent pas le seuil d'affiliation a toutefois la possibilité de sur-cotiser afin de pouvoir bénéficier de ces prestations en espèces de l'assurance maladie et maternité. Plus les revenus de l'auteur s'approchent du seuil de 900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire, plus le montant de la surcotisation demandée sera réduit. L'auteur qui en fait la demande peut désormais bénéficier d'un tel dispositif alors qu'il devait auparavant voir son dossier soumis à l'examen d'une commission professionnelle s'il n'était pas affilié à l'AGESSA ou à la MDA. Les commissions d'action sociale de l'AGESSA et de la MDA peuvent prendre en charge les surcotisations incombant à l'auteur à ce titre sur critères sociaux (revenus et situation familiale). Selon les rapports d'activité 2018 de la MDA et de l'AGESSA, 986 aides ont été attribuées en 2018 pour un montant total de 538 000 €, soit un montant moyen par auteur aidé de 544 €.

Le niveau des revenus issus de l'activité artistique de l'auteur constitue dès lors un enjeu important. Or, celui-ci n'est pas évident à établir. Il se compose en effet à la fois des revenus artistiques, qui sont directement issus de la vente d'œuvres d'art ou de droits d'auteur afférents à l'exploitation de l'œuvre, et de revenus issus des activités dites accessoires de l'artiste-auteur, c'est-à-dire de celles qui sont liées à l'activité créative, par exemple les rencontres publiques, les cours donnés par l'artiste ou les ateliers organisés dans les établissements scolaires, les hôpitaux, les prisons ou les bibliothèques, par exemple. Une circulaire du 16 février 2011[22], en cours de révision, dresse la liste de ces activités susceptibles d'être considérées comme accessoires aux activités artistiques de l'auteur et pouvant dès lors donner lieu à un revenu pris en compte pour définir le niveau de protection sociale de l'artiste-auteur. Au-delà de la nature même de l'activité, qui doit donc être accessoire à l'activité artistique, les revenus qui en sont tirés sont plafonnés à 80% du seuil de 900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire et ne peuvent excéder 50% du total des rémunérations perçues par l'auteur. Le dispositif est ainsi très encadré ; c'est pourquoi les artistes-auteurs appellent à sa révision afin d'en élargir le champ. D'après un rapport de l'AGESSA et de la MDA d'août 2018, il ne profite en effet qu'à 7,4% des auteurs anciennement affiliés et leur revenu moyen perçu au titre des activités accessoires se situe entre 2000 et 3000 euros par an, ce qui est très largement inférieur au plafond annuel fixé, même si le montant total des sommes perçues a doublé en quatre ans (*cf. infra*).

Ainsi sur le plan de la protection sociale, le niveau de revenus des artistes-auteurs constitue un enjeu important qui, à défaut d'autres éléments, revêt un aspect identitaire qu'il n'a pas vocation à avoir. Aussi, bien que la suppression de la distinction entre assujettis et affiliés depuis le 1er janvier 2019 ait pu avoir des effets favorables sur les auteurs, en permettant à tous de sur-cotiser ou encore de voir reconnaître certains de leurs revenus comme accessoires alors que ces possibilités étaient jusque-là réservées aux seuls affiliés, elle a plutôt été perçue comme un élément déstabilisateur, conduisant à une dilution de l'identité de l'auteur. Certains témoignages d'auteurs révèlent en effet la portée symbolique du passage de l'assujettissement à l'affiliation une fois franchi le seuil de revenus [23].

1.2.3 L'absence de prise en compte du travail de l'artiste-auteur élude une grande part de son activité

Un autre aspect découlant de la place singulière de l'auteur, qui n'est pris en compte qu'à travers son œuvre et les revenus qu'elle procure, le fragilise particulièrement : l'absence de rémunération de son travail. La question n'est pas nouvelle. En 1936, Jean Zay estimait que « *l'auteur ne doit plus désormais être considéré comme un propriétaire, mais bien comme un travailleur, auquel la société reconnaît des modalités de rémunération exceptionnelles, en raison de la qualité spéciale des créations issues de son labeur* »[24]. Il serait faux de dire que le travail de l'auteur n'est jamais pris en compte puisque son assimilation au régime général de la

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

[23] « *Pour le coup je suis devenu écrivain le jour où je suis à l'AGESSA. Aussi au sens le plus concret… j'ai pas hurlé de joie comme si j'avais… tu vois, le prix Nobel, mais quand même*. », témoignage d'auteur recueilli par *Profession ? Ecrivain*, G. Sapiro et C. Rabot, mai 2016, p. 21.

[24] Exposé des motifs du projet de loi de Jean Zay sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, 13 août 1936.

sécurité sociale repose sur une fiction de salariat. C'est donc bien parce que le législateur a choisi de considérer en partie l'artiste-auteur comme un travailleur, ne serait-ce qu'au regard de la protection sociale, qu'il lui permet de bénéficier du régime général. Mais cette prise en compte du travail n'intervient qu'*a posteriori*, une fois que des revenus sont issus de l'œuvre, elle-même fruit du travail de l'artiste-auteur, ce qui pose de façon aigüe les conditions de sa subsistance dans le processus de création. Or, l'auteur ne peut pas toujours se permettre d'être privé de ressources pendant ce dernier.

À ce stade, et en dehors des opportunités offertes par les politiques publiques ou certains acteurs du privé, seule la pratique de l'à-valoir permet à l'auteur de recevoir une somme d'argent pour financer sa création. Dans le secteur de l'édition, 70 % des auteurs perçoivent un à-valoir dont le montant, pour 70% d'entre eux, est inférieur à 3 000 euros[25] . Ainsi, il permet rarement à l'auteur de vivre durant une période de création prolongée.

Toutefois, le régime juridique de l'à-valoir n'est pas clair. Théoriquement, il constitue une avance sur les droits que l'artiste-auteur pourrait tirer de l'exploitation de son œuvre. Aussi, en cas d'abandon du projet ou d'un nombre de ventes inférieur aux projections réalisées, l'éditeur serait en droit de demander à l'artiste-auteur de rembourser cette somme. Si cette hypothèse se réalise rarement, même lorsque les droits issus de l'œuvre sont inexistants ou inférieurs au montant versé à titre d'à-valoir, et est écartée par le contrat d'édition réalisé par le CPE et préconisé par la SGDL, elle ne saurait être exclue. Ainsi, a été portée à la connaissance de la mission la demande de remboursement partiel d'un à-valoir formée par l'éditeur auprès des ayants-droit d'un auteur décédé, pour un montant d'environ 500 euros sur un à-valoir de 900 euros. En outre, certains éditeurs appliquent parfois un mécanisme de compensation interdroits qui les conduit à retenir, au titre de l'à-valoir versé, des sommes qui par exemple ne sont pas issues des ventes de l'œuvre en France et devraient revenir à l'auteur. Ainsi, un auteur dont les droits ont été cédés à un éditeur étranger s'est vu retenir la part de ces droits qui lui revenait (50%) par son éditeur français, lequel les a intégralement conservés afin de compenser le montant de l'à-valoir qu'il lui avait versé[26]. De même, si le contrat d'édition-type diffusé et préconisé par la SGDL recommande d'écarter tout mécanisme de compensation entre les titres et avec les droits d'adaptation audiovisuelle, ces pratiques n'ont pas disparu.

Dans certaines disciplines, notamment l'écriture de scénario, la pratique de l'à-valoir, qui n'est juridiquement pas plus encadrée que dans d'autres domaines, est toutefois plus stabilisée dès lors, d'une part, que les montants versés aux auteurs à ce titre sont plus élevés, et donc potentiellement mieux corrélés à une juste prise en compte du travail, et, d'autre part, que ces versements ne conduisent pas à des remboursements ou autres compensations en cas d'abandon du projet ou de faible rentabilité.

---

[25] Baromètre SCAM/SGDL sur les relations auteurs éditeurs, 2019.

[26] « Dans le cas de Julien, cette pratique concernait la compensation inter-droits, soit la traduction d'un de ses ouvrages, sur lesquels il aurait dû toucher une somme égale à 50% des droits d'acquisition versés par l'éditeur étranger, et qui a été retenue par la maison-mère pour combler son « déficit » sur l'à-valoir perçu initialement pour le livre », in *Profession ? Ecrivain*, G. Sapiro et C. Rabot, mai 2016, p. 39.

De ce point de vue, certains secteurs de la création se prêtent à une évaluation objective de la quantité de travail requise pour une œuvre donnée. C'est particulièrement le cas lorsque le processus de création s'insère dans un schéma quasi-industriel. Historiquement, on rappellera que le syndicat des sculpteurs avait établi un barème des tarifs associé au temps de travail nécessité par les œuvres, en distinguant selon la taille et le matériau (bois, marbre, bronze, etc).

La pratique des avances dans le secteur audiovisuel

Dans le secteur audiovisuel, il existe d'abord **des avances « garanties ».** L'auteur peut ainsi percevoir, en amont de la création de l'œuvre, un **minimum garanti**. L'à-valoir minimum garanti est « *un acompte sur les pourcentages négociés dans le contrat, calculés sur les recettes à venir éventuellement lors de l'exploitation de l'œuvre, qui relèvent de la gestion individuelle* »[27]. Ce minimum garanti est acquis par l'auteur définitivement et le producteur ne peut pas exercer de recours contre l'auteur pour en exiger remboursement. Une autre pratique consiste dans le versement d'une **prime**, qualifiée indifféremment dans les contrats de prime de **commande**, prime **d'écriture**, prime **d'inédit** ou **exclusivité**[28]. Cette somme est alors assimilée à un forfait rémunérant le temps passé à la création de l'œuvre ou encore l'exclusivité accordée au producteur. Dès lors, si le principe général affirmé à l'article L. 131-4 du CPI est celui d'une rémunération proportionnelle aux recettes dont le taux est libre, il est clairement contourné dans la réalité, par ce recours au minimum garanti ou à la prime qui s'analysent comme une rémunération forfaitaire.

En tout état de cause, la nature juridique de l'à-valoir doit être clarifiée. En outre, ses faibles montants et l'insécurité juridique qu'il engendre ne peuvent que conduire à constater un important décalage entre l'investissement fourni par les auteurs dans le processus de création et le faible montant de rémunération qu'il en retire au cours de ce processus.

1.2.4 Les auteurs aspirent à une meilleure reconnaissance : la revendication d'un statut

Pour remédier à cette perception d'une fragilisation de l'artiste-auteur à la fois paupérisé et subissant une perte symbolique d'identité, certaines organisations représentant des artistes-auteurs revendiquent la création d'un statut pour l'artiste-auteur professionnel. Au cœur de cette revendication se retrouvent des préoccupations variées : améliorer la reconnaissance des artistes-auteurs par des critères juridiques adaptés, mieux les soutenir économiquement et socialement, et reconnaître la place première qu'ils occupent dans la chaîne de la production artistique. Bien souvent, cette revendication est abordée sous l'angle de la protection sociale, avec l'idée d'étendre soit le champ des prestations – certains faisant clairement référence à cet égard au régime de l'intermittence du spectacle – soit celui des bénéficiaires en ajoutant d'autres critères à la seule condition de revenus. Ainsi, des organisations préconisent de tenir compte notamment, ne serait-ce que pour pondérer la condition de revenus, de la formation de l'artiste-auteur, de la diffusion de son œuvre, des aides diverses dont il a pu bénéficier, de ses œuvres antérieures et de l'accueil qu'elles ont pu recevoir, autant d'indices de la professionnalité d'un artiste-auteur. Pour d'autres enfin, il s'agit essentiellement de clarifier l'ensemble des règles applicables, ne serait-ce que pour faciliter les

[27] F. Benhamou et S. Peltier, « Économies des droits d'auteur, III – La télévision » : Culture études, 2007.
[28] Ibid.

démarches, notamment pour remplir aisément un formulaire administratif en indiquant sa qualité d'artiste-auteur.

La mission estime, au vu des éléments de diagnostic qu'elle a pu établir, que les pouvoirs publics ne peuvent pas laisser cette demande sans réponse. Elle propose, comme on le verra dans la seconde partie de ce rapport, de mieux définir ce qui permet de caractériser un artiste-auteur professionnel.

1.2.5 L'artiste-auteur est faible dans la chaîne de la création : une relation structurellement déséquilibrée au profit des acteurs de l'aval

La relation qui lie l'artiste-auteur aux acteurs de l'aval (éditeurs, diffuseurs, producteurs) apparaît profondément déséquilibrée, ce qui conduit, le concernant, à mettre en cause dans de nombreux cas l'idée même de liberté contractuelle. Les représentants des auteurs entendus par la mission ont fait part de l'absence de marge de négociation pour la très grande majorité des artistes-auteurs face aux acteurs de l'aval. L'état de dépendance de l'auteur le conduit ainsi à accepter des clauses ou des situations de fait qui paraissent très souvent inéquitables et dans certains cas à la limite du droit. En effet, pensant qu'une publication de son œuvre est toujours souhaitable, même à des conditions déraisonnables pour lui, l'auteur estime qu'il n'a pas d'autre choix que d'accepter les termes du contrat. Dans une telle hypothèse, le contrat devient un contrat d'adhésion dans lequel la partie la plus forte impose ses conditions au cocontractant le plus faible.

La dernière édition du baromètre des relations auteurs/éditeurs établi conjointement par la SCAM et la SGDL[29] donne une image détaillée de la perception que les auteurs ont de leurs éditeurs. Si 40% des auteurs se disent satisfaits de leurs relations avec tout ou partie de leurs éditeurs, pourcentage dont on se réjouit qu'il soit en amélioration mais n'est toujours pas majoritaire, les causes d'insatisfaction correspondent aux constats faits par la mission, différenciés selon les secteurs.

Plusieurs exemples, issus de contrats anonymisés transmis à la mission par leurs représentants, illustrent la faible marge de négociation des auteurs. Même si ces exemples ne peuvent être généralisés, la mission a pu constater que certains éditeurs appliquent des taux de droits d'auteur de 2,25% sur le prix de vente pour les ventes d'ouvrages en France et de 1,69% pour les ventes d'ouvrages à l'étranger, ce qui est dérisoire. D'autres prévoient de ne reverser à l'auteur que 25% des sommes perçues par l'éditeur au titre de l'exploitation audiovisuelle de l'œuvre, sans qu'aucune circonstance particulière ne permette de comprendre pourquoi il est ainsi dérogé à l'usage selon lequel ces droits sont partagés par moitié entre l'artiste-auteur et l'éditeur. D'autres encore prévoient des taux de 3% pour les droits issus de l'exploitation numérique de l'œuvre, laquelle est pourtant peu coûteuse pour l'éditeur. De plus, certains contrats prévoient que les droits d'auteur perçus par l'éditeur inférieurs à une certaine

[29] Un monde perfectible, 7ème baromètres des relations auteurs/éditeurs, SCAM-SGDL, 2018, http://www.scam.fr/Portals/0/Contenus/documents/Dossiers/2018/Barometre2018.pdf?ver=2018-03-12-093512-397

somme, entre 25 et 50 euros, ne sont pas versés à l'artiste-auteur, sauf demande expresse de sa part, ce qui n'apparaît fondé que sur un souci de commodité pour l'éditeur. En outre, l'artiste-auteur n'a connaissance qu'une fois par an du nombre de ventes réalisées et ne peut recevoir ses droits d'auteur sur ses ventes que six mois après la reddition de comptes établie, soit avec un différé qui peut aller jusqu'à 18 mois entre la réalisation de la vente de l'œuvre et le versement des droits à l'auteur. De plus, certains contrats prévoient qu'au-delà de cinq années d'exploitation, le compte des ventes et des droits n'est plus adressé à l'artiste-auteur mais « *tenu à sa disposition* » chez l'éditeur, ce qui ne semble pas trouver de justification particulière. Des contrats de commande prévoient également que l'éditeur bénéficiera d'un droit d'option pendant six mois à compter de la remise du manuscrit. Pendant ce délai, l'auteur immobilise son œuvre et devra restituer les avances éventuellement versées s'il décide de renoncer à contracter avec l'éditeur après le délai de six mois. Enfin, l'étendue de la cession des droits d'exploitation de l'œuvre semble ne connaître parfois aucune limite. Ainsi, des contrats prévoient la cession du droit de reproduction de l'œuvre sur « *tous supports, tangibles ou non, actuels ou futurs, connus ou inconnus à ce jour* ». Ces conditions contractuelles sont en elles-mêmes porteuses d'un déséquilibre notoire et les représentants des artiste-auteurs entendus ont fait part du mécontentement et de la détresse de ceux qui sont contraints d'accepter de tels accords.

Il semblerait que ce déséquilibre trouve son origine non pas seulement dans un état de dépendance économique indéniable de l'artiste-auteur vis-à-vis des acteurs de l'aval mais également dans la nature particulière du lien qui unit l'artiste-auteur à son éditeur, producteur ou diffuseur. Ce lien est en effet bien souvent empreint d'affects, certains artistes-auteurs allant jusqu'à évoquer une forme d'emprise symbolique, ce qui peut faire obstacle à la négociation de conditions matériellement plus satisfaisantes. Ainsi, comme le relèvent Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, « *en raison de son importance sur le plan de la reconnaissance symbolique, cette relation enchantée, fondée sur une affinité élective, repose sur la dénégation de la dimension économique de l'échange*[30] ».

Si la place de l'artiste-auteur dans l'économie de la création, que la mission considère comme sous-évaluée, trouve ses origines dans un paysage juridique et économique bien installé, elle est apparue d'autant plus marginale que les artistes-auteurs ont pu récemment se sentir oubliés et méconnus par les pouvoirs publics.

2. Une crise récemment intensifiée : les facteurs conjoncturels qui génèrent une forme de défiance des artistes-auteurs

2.1 Des réformes aux conséquences mal anticipées pour les auteurs

L'érosion des revenus des artistes-auteurs est d'autant plus durement ressentie qu'elle s'inscrit dans un contexte de profonde évolution du droit social. Trois sujets ont été évoqués par les représentants des artistes-auteurs entendus par la mission pour illustrer l'incertitude à

[30] *Profession ? Ecrivain*, G. Sapiro et C. Rabot, mai 2016, p.36.

laquelle ils sont confrontés : la hausse de la cotisation sociale généralisée (CSG), la situation des artistes-auteurs dits « retraités précaires » et la réforme à venir du système des retraites.

2.1.1 L'oubli de la spécificité des artistes-auteurs lors de la hausse de la CSG

Une hausse de 7,5% à 9,2% de la CSG perçue sur les revenus d'activité est intervenue au 1er janvier 2018 en application de l'article 8 de la loi n° 2017-1836 du 30 décembre 2017 de financement de la sécurité sociale pour 2018. Elle avait pour objet de compenser la suppression de cotisations sociales intervenue par ailleurs. Néanmoins, contrairement aux salariés, les artistes-auteurs ne payaient pas les cotisations supprimées. **Autrement dit, pour les artistes-auteurs, la hausse de la CSG a entraîné une augmentation sèche de leurs prélèvements obligatoires, sans contrepartie**.

Pour rééquilibrer la situation, le gouvernement a créé, par des décrets n°2018-356 du 15 mai 2018 et n° 2019-422 du 7 mai 2019 instituant des mesures de soutien au pouvoir d'achat des artistes-auteurs, un dispositif *ad hoc* de compensation de la hausse de la CSG pour les artistes-auteurs qui instaure une aide financière à leur seul bénéfice. Près de 45 000 artistes-auteurs ont bénéficié de cette aide évaluée au total à plus de 10 millions d'euros. Toutefois, même si une réponse a finalement été apportée, le choc provoqué par l'effet particulier défavorable d'une mesure générale pensée comme indolore a contribué à susciter une forme de défiance des artistes-auteurs et à conforter leur crainte de constituer une minorité invisible à l'occasion de futures réformes. **La réaction *a posteriori* de l'Etat illustre la difficulté à penser l'auteur au centre des politiques publiques.**

2.1.2 Des auteurs laissés longtemps dans l'ignorance de l'absence de prélèvement de leurs cotisations retraites

Par ailleurs, les artistes-auteurs anciennement assujettis à l'AGESSA, soit plus de 190 000 personnes, n'ont jamais été prélevés de cotisations à l'assurance vieillesse depuis la création du régime en 1975, alors que le contraire leur était indiqué. Ce défaut de prélèvement, qui s'expliquerait par les limites du système informatique, illustre une grave défaillance de pilotage interne et de contrôle externe. Les conséquences sociales en sont dramatiques puisque les artistes-auteurs concernés, qui, de bonne foi, pouvaient légitimement aspirer à percevoir une pension de retraite à proportion des cotisations qu'ils pensaient avoir versées, se trouvent privés des droits correspondants.

Outre le fait que cette carence a conduit à placer certaines des personnes concernées dans une situation de grande précarité, elle a concouru à créer un sentiment d'insécurité et de défiance vis-à-vis des associations en charge de la protection sociale des artistes-auteurs. Là encore, et comme pour l'augmentation de la CSG, on relève l'absence de réflexion globale et prospective sur la situation des auteurs.

Pour répondre à cette situation, le gouvernement a créé une possibilité de régularisation de cotisations d'assurance vieillesse prescrites, par une circulaire interministérielle du 24 novembre 2016. Ce dispositif permet aux artistes-auteurs concernés de payer leurs cotisations

a posteriori. Toutefois, eu égard à son coût pour les intéressés, quelques dizaines d'artistes-auteurs seulement ont pu se permettre d'opter pour cette régularisation.

En outre, pour l'avenir, depuis le 1er janvier 2019, une cotisation d'assurance vieillesse de 6,90%, qui aurait dû être prélevée depuis toujours, s'applique à tous les revenus d'auteur dès le premier euro, ce qui, bien qu'ouvrant enfin les droits à la retraite de tous, entraîne des charges supplémentaires qui n'avaient pu être anticipées.

Les représentants des auteurs ont souligné les conséquences socialement dramatiques pour certains d'une négligence qui les conduit à penser que leur sort laisse indifférent.

2.1.3 L'inquiétude liée à la future réforme des retraites

Enfin, les représentants des artistes-auteurs entendus par la mission ont exprimé leur inquiétude quant au projet de réforme des retraites. Ils souhaitent pouvoir maintenir leur niveau actuel de cotisations sans réduire leurs droits à pension tout en étant conscients que seul un choix politique en leur faveur pourrait le permettre. En effet, à défaut de dispositif dérogatoire, les auteurs pourraient voir leurs droits à la retraite s'amenuiser ou leurs cotisations augmenter.

À cet égard, il paraît important de souligner que, si les artistes-auteurs relèvent du régime général des salariés, ils ne sauraient être soumis au même niveau de cotisations patronales sans méconnaître leur situation particulière laquelle appelle un traitement particulier, comme l'a estimé de législateur au moment de l'adoption de la loi n°64-1326, dite Malraux, du 26 décembre 1964 puis de la loi n° 1975-1348 du 31 décembre 1975. Ce sujet de préoccupation majeur pour les représentants des artistes-auteurs, qui ne relève pas du champ de la mission, a été très fréquemment évoqué au cours des auditions. Sans préjudice des solutions qui seront finalement proposées, on ne peut que se féliciter du fait que les travaux en cours témoignent d'ores et déjà d'une vigilance sur la situation particulière des artistes-auteurs, le rapport de préconisations du haut-commissaire à la réforme des retraites de juillet 2019 estimant qu' « *afin de ne pas introduire de rupture dans des outils de soutien à certaines politiques publiques dont la portée va au-delà de la seule question des retraites, il est légitime de financer par le budget de l'État la prise en charge de points à hauteur du niveau qui aurait été applicable si les assurés étaient redevables des cotisations au taux de droit commun* (…) »[31].

2.2 Un malaise entretenu par les difficultés administratives auxquelles les auteurs indiquent unanimement être confrontés au quotidien

Au cours des auditions, les représentants des auteurs ont fait part à la mission des nombreuses difficultés administratives auxquelles ils sont très régulièrement confrontés, qu'elles soient liées à la méconnaissance des dispositifs juridiques applicables par ceux-là mêmes qui ont la charge de les mettre en œuvre ou qu'elles résultent de défaillances informatiques ou de l'absence d'information et d'interlocuteur dédié. De très nombreux

[31] J.P. Delevoye, Pour un système universel de retraite, juillet 2019, p. 43 (https://reforme-retraite.gouv.fr/IMG/pdf/retraite_01-09_leger.pdf)

témoignages ont pu être fournis à la mission. Ainsi, des retards de plusieurs mois dans le versement de prestations sont mis en avant, des autrices se voient refuser à tort le bénéfice des prestations en espèces à l'occasion de leur congé maternité et sont contraintes de solliciter le revenu minimum de solidarité active, des courriers demeurent sans réponse, des dossiers égarés, des radiations injustifiées ou encore des prélèvements automatiques de cotisation sociales non effectués, sans motif apparent et surtout sans en prévenir le débiteur. En outre, les auteurs indiquent que depuis le 1er janvier 2019, les gestionnaires d'établissements scolaires dans lesquels ils interviennent ne seraient plus en mesure de les payer car ils ne parviendraient pas à verser à l'URSSAF les cotisations qui leur incombent. Certains mettent en avant le risque que les établissements renoncent à faire intervenir des auteurs pour ne pas avoir à se perdre dans les démarches administratives au moment de les rémunérer.

Dans un tel contexte, certains auteurs indiquent renoncer à faire valoir leurs droits sociaux. Ce phénomène de non-recours aux droits illustre à la fois la précarité des auteurs, qui savent qu'en tout état de cause le montant de leurs droits sera faible, et leur défiance vis-à-vis de l'administration et des associations qui gèrent leurs cotisations, dont ils estiment, qu'au mieux, elle leur apportera une réponse insatisfaisante après un cheminement long et complexe.

Les organisations entendues regrettent l'absence d'un interlocuteur unique afin d'évoquer leur situation sociale et fiscale. Elles exposent être régulièrement renvoyées d'interlocuteur en interlocuteur sans pouvoir obtenir de réponse satisfaisante à leurs questions. Pour pallier cette absence d'information, de nombreuses organisations offrent à leurs adhérents des services de conseils juridiques dispensés bénévolement par leurs membres. Les auteurs sont dès lors contraints de s'organiser afin de combler les carences des autres acteurs, AGESSA, MDA, CPAM notamment.

3. Une représentation des auteurs morcelée

3.1 Une représentation des artistes-auteurs sectorisée et insuffisamment professionnalisée

La structuration en organisations professionnelles des artistes-auteurs reflète l'éclatement catégoriel du champ de la création. Une multitude de structures, de natures diverses, ont pour objet, chacune dans son domaine, de s'exprimer au nom des auteurs et de défendre leurs intérêts. Cette fonction est assumée tout à la fois par des syndicats et des associations, ainsi que par les organismes de gestion collective (OGC), qui sont au nombre de 22, ce qui n'est pas sans poser des problèmes de légitimité, voire de concurrence entre ces acteurs. Disposer d'une représentation idoine constitue un enjeu sensible pour chaque catégorie d'artistes-auteurs, fût-elle très peu nombreuse, comme en ont attesté il y a quelques années les protestations exprimées par les poètes contre le projet de suppression de leur commission au sein du Centre national du livre. L'attachement à des identités artistiques propres, impliquant des intérêts supposés spécifiques, a ainsi conduit à un émiettement de la représentation des auteurs, parallèlement au traitement « en silos » que leur réserve le ministère. De nombreuses organisations représentent les artistes-auteurs, sous la forme d'associations, syndicats, guildes, ligues, chartes, comités ou réseaux, le cas échéant réunis en fédérations. Les enjeux communs

aux différentes catégories d'auteurs sont donc mal appréhendés et défendus, même si une réelle tendance à l'action commune se fait jour (*cf. infra*).

Les instances de représentation existantes sont trop faibles ou contestées pour permettre un véritable dialogue social. En l'absence d'élections professionnelles, aucune structure ne peut se prévaloir d'être représentative au sens où l'entend le code du travail, d'où la relative faiblesse des syndicats auto-constitués. Ceux-ci ne comptent généralement qu'un nombre relativement faible d'adhérents : 130 membres au syndicat national des metteurs en scène, une soixantaine pour Chorégraphes associés, autour de 350 pour la Guilde des scénaristes. Fort peu, parmi les plus anciens et établis, peuvent se prévaloir d'une assise plus large, à l'image de la Société des gens de lettres (environ 6 000 adhérents). Fonctionnant de surcroît en grande partie sur la base du bénévolat et ne comptant généralement que peu de permanents, ces associations ou syndicats ne disposent pas des ressources internes équivalentes à celles dont sont dotées la plupart des organisations professionnelles classiques.

En outre, certaines instances traditionnelles de représentation se voient fragilisées. Ainsi en est-il de l'association Maison des artistes (18 000 adhérents), qui se veut « un lieu de solidarité, d'information, de ressources, d'accompagnement, d'échanges et de services dédiés », et du syndicat Solidarité Maison des artistes qui lui est adossé. Le recouvrement des cotisations de sécurité sociale ne passant plus par l'association, la réforme a fait disparaître un motif essentiel d'adhésion à celle-ci.

Enfin, la représentativité des acteurs puissants que sont les OGC ne fait pas l'unanimité, dans la mesure notamment où ceux-ci peuvent être mixtes et représentent alors d'autres acteurs de la filière dont les intérêts ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux des artistes-auteurs (éditeurs, producteurs, interprètes…). Se donnant par leurs statuts la mission de représenter et défendre les intérêts matériels et moraux de leurs membres, disposant globalement de ressources très conséquentes[32] et ayant développé une expertise juridique, les OGC conduisent notamment des actions dites de promotion et de défense, incluses dans l'aide à la création, qui représentent 5,9 M€ en 2017[33], soit un montant non négligeable mais relativement modeste au regard de la masse de leurs dépenses d'action artistique et culturelle (plus de 120 M€). Les OGC assurent de fait la représentation des auteurs dans certaines enceintes, comme le CSPLA, où ils sont majoritaires dans le collège des auteurs. De manière plus indirecte, ils soutiennent financièrement de nombreuses structures associatives ou syndicales ayant pour objet de représenter les auteurs, ce qui permet à ces structures de survivre mais n'est pas sans poser la question de leur indépendance. Enfin, la représentation des auteurs au sein même des OGC fait logiquement apparaître le poids dominant des sociétaires, qui

[32] L'écart est toutefois important entre, par exemple, la SACEM, qui collecte plus d'un milliard d'euros annuellement, la SACD qui en collecte près de 230 M€, la SOFIA ou l'ADAGP environ 40 M€ chacune ou la SEAM qui perçoit 5,5 M€ de droits.

[33] ADAGP, SACEM, ADAMI, SAJE, SCPP (source: commission de contrôle des OGC).

disposent dans l'assemblée générale d'un nombre de voix très supérieur aux autres membres[34].

De l'insuffisance de la représentation des auteurs découle un déficit de dialogue social, qui caractérise autant les relations avec les diffuseurs qu'avec les pouvoirs publics. Ces derniers étant eux-mêmes organisés de façon peu lisible, il en résulte une réelle difficulté pour les parties prenantes à s'informer mutuellement, échanger et négocier autour de positions identifiées, au prix d'un manque de concertation et d'une absence finale de régulation. L'absence de représentation structurée par les organisations professionnelles ne permet pas non plus d'assurer une fonction de médiation et de résolution des conflits avec les diffuseurs. Enfin, cette carence est préjudiciable à la collecte de données socio-économiques fiabilisées concernant les artistes-auteurs, faute d'organe disposant d'une vue d'ensemble homogène sur les différents secteurs de création.

3.2 Une prise de conscience récente d'enjeux communs à l'ensemble des artistes-auteurs

La mission relève le rapprochement récent des positions de plusieurs associations d'artistes-auteurs, qui traduit une aspiration à une action plus collective, faisant suite à des initiatives plus anciennes telles que le Conseil permanent des écrivains, né en 1979. Le caractère de plus en plus interdisciplinaire de l'activité de création explique également le rapprochement entre les structures existantes et l'émergence progressive d'un dialogue interprofessionnel. L'élaboration de positions partagées, défendues en commun, est comprise désormais comme un levier d'influence, afin de peser à la fois dans les choix des décideurs publics et face aux puissants acteurs du marché.

Déjà ancien (créé en 1946), le Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC), qui compte un millier d'adhérents, rassemble des artistes-auteurs créant dans les domaines du théâtre et de la danse, de la musique, de l'audiovisuel, de la littérature ou encore de la bande dessinée. De manière plus inédite, la lettre ouverte adressée au ministre de la Culture et à la ministre des Solidarités et de la Santé le 19 septembre 2019 par douze organisations d'artistes-auteurs différentes témoigne de de cette tendance à une mutualisation des revendications. Parallèlement, le Comité pluridisciplinaire des artistes-auteurs (CAAP), initialement créé par des plasticiens, des graphistes et des photographes, s'est ouvert à tous les artistes-auteurs[35], marquant une avancée dans la construction et le développement d'une culture commune. Un mouvement de consolidation de la représentation par fusion d'associations est par ailleurs décelable au sein de plusieurs secteurs, à l'image de l'Union des photographes professionnels (UPP), née en 2010 d'un rapprochement entre les photographes créateurs et les

[34] L'écart entre le nombre des voix attribuées aux simples membres et aux sociétaires peut être de 1 à 10 (SACD, SCAM, ADAGP), 1 à 15 (SACEM), voire 1 à 500 (SCPP).
[35] Assemblée générale du 1er juillet 2019.

photojournalistes, ou encore de l'Alliance française des designers (AFD), créée en 2003, qui a fusionné les quatre principaux syndicats de designers[36].

L'acceptation grandissante de la dimension professionnelle de la création pousse enfin les auteurs à assumer leur condition et à souhaiter épouser les formes d'organisation collective propres au monde du travail. Cette évolution, fruit des contraintes économiques, acte aussi la sortie d'une conception romantique de l'auteur comme individu isolé, et s'accompagne d'une sensibilité marquée pour l'économie sociale et solidaire appliquée aux artistes-auteurs. Pour les groupes constitués autour de cette thématique (Économie Sociale de l'Art, La Buse), le monde de l'art est perçu comme un lieu de travail, où des mécanismes de solidarité doivent s'exercer.

La *Writers Guild of America*, un exemple d'organisation syndicale d'auteurs

Syndicat fondé en 1921, la *Writers Guild of America* compte 10 000 membres et est reconnue par la loi comme représentative des scénaristes travaillant dans l'industrie audiovisuelle. Totalement indépendante, elle dispose d'un budget annuel proche de 80 M$ financé par une cotisation (2 500 $) et un prélèvement de 1,5% sur les revenus de ses membres. Elle est signataire avec les producteurs d'un contrat minimum (« minimum basic agreement »), fixant le minimum des conditions de travail des scénaristes. Disposant d'un réel pouvoir de négociation, la Guilde est en mesure de jouer un rôle régulateur entre l'amont et l'aval de l'industrie audiovisuelle, s'assurant notamment que les contrats entre producteurs et scénaristes respectent les conditions de travail de ces derniers. La rémunération des scénaristes prend la forme d'un salaire qui recouvre le travail créatif et l'exploitation des œuvres. Elle est, pour cette dernière part, versée par les producteurs à la Guilde, qui la reverse à ses membres quatre fois par an au moins. Compensant la faiblesse individuelle de ses membres, la Guilde illustre quelle peut être la capacité d'action d'une organisation syndicale unifiée et puissante pour que les auteurs ne soient pas la variable d'ajustement de l'industrie créatrice.

4. L'auteur dans l'angle mort des politiques publiques ?

4.1 En l'absence d'une politique d'ensemble des auteurs, les avancées réalisées demeurent partielles

4.1.1 L'existence d'une multitude d'acteurs publics et privés ne favorise pas la convergence des efforts

La problématique des auteurs et de la création est prise en charge en ordre dispersé par la puissance publique. Un grand nombre d'acteurs sont compétents pour intervenir plus ou moins directement en soutien aux artistes. En premier lieu, l'Etat agit en s'appuyant largement sur le réseau déconcentré des directions régionales d'action culturelle (DRAC) ainsi que sur les opérateurs culturels tandis qu'au niveau central, les directions générales des médias et des industries culturelles (DGMIC), d'une part, et de la création artistique (DGCA), d'autre part, exercent les missions classiques de conception et d'élaboration des politiques publiques, d'animation du réseau et d'exercice des tutelles. Le dispositif d'ensemble fait apparaître une

[36] Syndicat national des graphistes (SNG) Syndicat des designers d'environnement (SDE), Union française des designers industriels (UFDI) et Syndicat national des designers textile (SNDT).

gestion éclatée, « en silos », des enjeux de création. Relèvent ainsi de la compétence de la DGCA les arts plastiques, le théâtre, la musique et la danse, tandis que la DGMIC est compétente pour les secteurs de l'écrit, du cinéma et de l'audiovisuel, rôle qu'elle partage avec le CNC. L'action du ministère de la culture repose tout particulièrement sur ses opérateurs, aux moyens et au poids disparates selon les secteurs. Certains de ces opérateurs, comme le CNC, disposent d'une réelle autonomie, qui conduit à fracturer encore l'intervention publique. Il ressort de cet éclatement de l'action de l'Etat, une absence de pilotage global qui explique en partie le constat formulé par les artistes-auteurs de leur insuffisante prise en considération.

Le rôle des collectivités territoriales en matière culturelle est devenu majeur, selon les choix politiques qui s'expriment localement. Les collectivités représentent aujourd'hui un acteur incontournable. Quelques politiques culturelles locales volontaristes, incluant le soutien à la création, peuvent être citées, comme celle poursuivie par la région Hauts-de-France avec les dispositifs « création libre », qui dispose d'un fonds de soutien, et « émergence » permettant de repérer et d'accompagner les jeunes créateurs. À l'échelle municipale, la Ville de Lille soutient la création à travers le *Flow*, premier centre en France et en Europe dédié aux cultures urbaines, ouvert en 2014, tout à la fois lieu de travail, de formation et de diffusion pour les artistes, ainsi qu'au moyen de subventions, de la mise à disposition d'espaces de création, de l'attribution d'ateliers d'artiste et d'une résidence à Rome (bourse Wicar).

Par ailleurs, les établissements d'enseignement supérieur relevant du ministère de la culture, au nombre d'une centaine, participent de l'action publique en matière de création, étant au carrefour du monde professionnel et de l'enseignement supérieur. Parmi eux, les 44 écoles supérieures d'art françaises, dont 10 écoles nationales[37], ainsi que les établissements supérieurs dédiés au spectacle vivant à la musique et à l'audiovisuel sont plus particulièrement tournés vers la formation des futurs artistes-auteurs. En outre, lieux de stabilité pour les artistes associés à l'enseignement, les écoles supérieures d'art, notamment, jouent un rôle clé pour accompagner leur carrière en leur fournissant un statut, des revenus réguliers ainsi qu'une forme de reconnaissance. Toutefois, de la plupart de ses auditions, la mission conclut à l'insuffisante préparation des futurs auteurs, pendant leur formation, à la confrontation au monde professionnel. En particulier, la connaissance des régimes, des droits et des conditions sociales, économiques et fiscales dans lesquelles ils devront évoluer apparaît nettement insuffisante.

Enfin, à côté des interventions publiques, il existe de nombreuses initiatives privées ou mixtes, pour certaines prestigieuses, mais sélectives, en faveur des auteurs. Des fondations privées soutiennent la création comme, entre autres, la fondation d'entreprise Ricard, tournée vers la création émergente, qui accompagne des artistes, publie des auteurs sur sa plateforme éditoriale et remet un prix annuel (achat d'une œuvre et financement d'un projet personnel à l'étranger) ; le groupe Emerige, notamment pour sa bourse révélations Emerige remise chaque année à un(e) artiste de moins de 35 ans sous la forme d'un accompagnement professionnel pendant un an, d'un atelier et d'une dotation de 15 000 € consacrée à la réalisation de sa première exposition personnelle ; la fondation Cartier pour l'art contemporain, lieu de création

[37] Possédant le statut d'établissement public de coopération culturelle, celles-ci sont placées sous la double tutelle du ministère de la culture et du ministère de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation.

et d'exposition pour les artistes ; la Collection Pinault, qui compte une résidence d'artistes à Lens, outre ses lieux d'exposition ; Lafayette Anticipations, qui fédère des actions de soutien à la création contemporaine à travers la fondation d'entreprise Galeries Lafayette et le Fonds de dotation Famille Moulin ; l'Association pour la diffusion internationale de l'art Français (ADIAF), qui organise le prix Marcel Duchamp en partenariat avec le Centre Pompidou ; ou encore la fondation des Treilles, qui reçoit notamment des écrivains et des photographes en résidence dans le Haut-Var. Par ailleurs, une vingtaine de centres culturels de rencontre en France forment un réseau de lieux d'échanges culturels, de résidences d'artistes, de co-production, dans un site patrimonial majeur. À côté de ces structures bien identifiées existent enfin une multitude d'initiatives locales (telles que la résidence d'écrivains les Nouvelles Hybrides dans le Vaucluse), souvent portées par des bénévoles, qui font face à un double enjeu de professionnalisation et de pérennité de leurs ressources.

La fragmentation du champ d'acteurs ne met pas la puissance publique en mesure de disposer d'une vision globale de la situation des artistes-auteurs et donc, de répondre aux enjeux communs. Aucune instance n'est chargée, tant au ministère de la culture que dans un cadre interministériel, de traiter la question des artistes-auteurs de manière transversale. Les considérations catégorielles, liées à la structure même du ministère, font courir le risque de perdre de vue ce qui constitue, par-delà les disciplines, l'essence et le moteur de la création. De manière révélatrice, l'appréhension statistique des phénomènes à l'œuvre dans le champ de la création est rendue difficile faute de données homogènes entre secteurs, ne permettant pas toujours de disposer de données consolidées. Pour les artistes-auteurs, l'organisation administrative actuelle complique l'identification de l'interlocuteur pertinent.

4.1.2 Des avancées partielles qui ne sont pas à minimiser

Les avancées récentes n'ont pu être menées que de manière fragmentée ; pour autant, elles ne sont pas à minimiser, l'Etat jouant un rôle indispensable de facilitateur. Ainsi, le nouveau contrat d'édition à l'ère numérique, introduit en 2014, vise à adapter les contrats d'édition pour y insérer un corpus de règles applicable au contrat d'édition numérique. Cette réforme, fruit d'une recommandation du CSPLA et d'un processus de négociation interprofessionnelle dans laquelle le Conseil permanent des écrivains a joué un rôle majeur en tant qu'interlocuteur du Syndicat national de l'édition, témoigne d'une mise à jour des normes applicables afin de tenir compte des nouveaux modes de création et de diffusion.

Dans le domaine des arts visuels, le programme « 1 immeuble, 1 œuvre » représente une mesure innovante de soutien à la création contemporaine, avec 34 promoteurs immobiliers signataires de la Charte initiée par le ministère, pour plus de 140 œuvres réalisées entre 2015 et 2019.

Enfin, le champ des acteurs se structure progressivement. La création du Centre national de la musique (CNM) traduit l'intention de doter d'un opérateur dédié un secteur qui en était dépourvu. Celle, encore plus récente, du Conseil national des professions des arts visuels (CNPAV), permet de réunir l'ensemble des acteurs d'un autre secteur au sein d'une instance consultative auprès du gouvernement.

Dans les territoires, le dispositif des schémas d'orientation pour le développement des arts visuels (SODAVI), initié par la DGCA en 2015 et décliné par chaque DRAC selon des modalités tenant compte des spécificités de chaque territoire, semble prometteur et porte ses premiers fruits. La démarche consiste en effet à identifier les manques et les besoins des artistes, à développer et favoriser les synergies entre les acteurs pour, enfin, adapter et moderniser les modalités de soutien des artistes. Ils constituent donc, pour le domaine des arts visuels, un cadre propice pour structurer les associations d'auteurs. Dans le secteur du livre, les agences régionales permettent également de fédérer les résidences littéraires à l'échelle d'un territoire et, ainsi, de renforcer la « chaîne du livre », tout en proposant un accompagnement et un soutien aux auteurs. Ces modèles sont de nature à inspirer l'organisation territoriales d'autres secteurs artistiques.

4.2 Des aides aux auteurs relativement modestes et peu centrées sur l'acte de création

Compte tenu de la diversité des acteurs intervenant dans le soutien à la création, il n'existe pas de vision globale de l'effort de dépense, publique ou privée, consenti à ce titre. Au sein même de l'Etat, aucune approche interministérielle ne permet d'agréger les actions de l'Etat se rattachant à une forme de soutien au travail de création des artistes-auteurs. Dès lors, la mission n'est pas en mesure de quantifier avec précision les aides directes versées aux auteurs, dont la traçabilité n'est pas assurée. En l'état des données transmises, les aides, directes et indirectes, aux auteurs, représenteraient moins de 110 M€ en 2018. Toutefois, cette apparente faiblesse en volume des dispositifs de soutien de l'Etat ne rend pas compte de la réalité des aides perçues, dont une part importante est intégrée budgétairement dans le soutien aux réseaux et aux labels.

Dépenses de soutien à la création du ministère de la culture par secteur (2018)

Secteur	Arts visuels	Danse	Spectacle vivant	Musique	Cinéma	Audiovisuel	Écrit	Europe / international	Total
Montant exécuté (en M€)	23,1	31,3	27,	11,3	5,5	5,5	2,8	2,7	**109,7**

Source : Mission d'après données DGCA, DGMIC et CNC

L'insuffisance du suivi des aides, qui renvoie à la méconnaissance de la population des artistes-auteurs (*cf. supra*) par le ministère, ne permet pas d'identifier budgétairement la politique en direction des artistes-auteurs conduite par celui-ci.

Parmi les dispositifs recensés, les aides directes aux artistes-auteurs sont en tout état de cause très minoritaires. L'essentiel du soutien public est ainsi centré sur l'aval, c'est-à-dire la diffusion des œuvres. Les moyens nouveaux engagés par le ministère, quant à eux, concernant davantage la démocratisation de l'accès à la culture (Pass Culture) et l'éducation artistique et culturelle. La dynamique budgétaire a privilégié jusqu'à présent les dépenses consacrées à la transmission plus qu'à la création.

Outre les dépenses budgétaires, les dépenses fiscales en faveur de la création sont marginales, ne représentant qu'1 M€ au titre de l'abattement de 50 % sur le bénéfice imposable des jeunes artistes de la création plastique, sur les 120 M€ des principales dépenses fiscales du programme 131- *Création*.

Le plus important des soutiens reste le régime de sécurité sociale des artistes-auteurs, qui n'est pas assuré par l'Etat mais relève de la solidarité interprofessionnelle, leur offrant les garanties du régime général malgré l'absence de cotisation patronales.

Ainsi, les aides publiques n'apparaissent globalement pas à la hauteur des enjeux au regard de la situation des artistes-auteurs, notamment les plus fragilisés. En particulier, si 37 % des artistes plasticiens ont déjà bénéficié d'un dispositif de soutien à la création, les aides perçues ont revêtu le plus souvent des formes indirectes : les aides individuelles à la création des DRAC n'ont profité qu'à 8 % de cette population et celles des collectivités territoriales, à 4 %[38]. Pour autant, le montant avancé par le CAAP, qui estime que seuls 0,65 % des auteurs des arts visuels perçoivent une aide publique, est probablement sous-estimé.

Les dispositifs de soutien traditionnels peinent à s'adapter aux formes nouvelles de la création et aux besoins des auteurs. Obéissant à des règles contraignantes, les actions directes en faveur des artistes-auteurs sont peu propices à un accompagnement dans la durée, qui serait pourtant nécessaire pour les actes de création les plus itératifs, comme l'écriture de films et séries. Rares sont les structures qui, comme la Cité internationale des arts, modulent la durée de leurs résidences en fonction du projet de l'artiste. Pour des raisons budgétaires, certains dispositifs de soutien ne peuvent être sollicités qu'après un délai de plusieurs années.

L'écriture scénaristique, un temps de création long qui nécessite des aides adaptées

La phase d'écriture d'un scénario sous contrat fait intervenir plusieurs étapes (synopsis, séquencier, continuité dialoguée, précédés pour les séries d'un pitch et d'arches narratives), qui peuvent chacune faire l'objet de plusieurs versions. Le paiement se répartit sur 2,7 versions en moyenne du scénario complet d'un film (1,8 pour une continuité dialoguée de série). Lorsque le contrat prévoit un échéancier, les paiements sont échelonnés en 5,2 échéances en moyenne, ce qui aboutit à verser un tiers des paiements après la fin du travail d'écriture d'un film. Au total, deux ans en moyenne s'écoulent entre la signature du contrat et le début du tournage d'un film, avec un taux d'abandon des projets relativement élevé (20 %).

Ce mode d'écriture itératif, source de délais et de divergences des visions artistiques (2,2 scénaristes en moyenne par film), constitue un facteur d'insécurité pour l'auteur. En outre, les aides à l'écriture accordées sont conditionnées à la remise d'un projet déjà très abouti, dont la réalisation nécessite une période de temps conséquente (18 mois environ). Un tel mode de financement expose donc les auteurs à un risque élevé tout au long de la phase d'écriture.

Par ailleurs, l'évolution des pratiques, marquées notamment par la constitution de collectifs d'artistes, rend de plus en plus nécessaire de disposer d'espaces adaptés, notamment pour le travail en commun. Le manque d'espaces, en particulier en région parisienne, est pointé par de nombreuses organisations d'artistes. Seuls 25 ateliers par an sont attribués par la DRAC, ce qui

[38] Étude du DEPS, 2019.

est peu au regard des besoins et de la situation de tension immobilière en Île-de-France. En 2011, le parc d'ateliers des principales grandes villes françaises regroupait environ 270 lieux, tandis qu'une ville comme Düsseldorf possède à elle seule un parc de 400 studios[39]. En outre, l'absence de toute mutualisation entre les dispositifs portés par chaque acteur (Etat, Ville de Paris, Métropole du Grand Paris, fondations, promoteurs) ne facilite pas l'optimisation de l'attribution des ateliers. Simple déclinaison de la politique de logement social, la politique d'attribution d'ateliers-logements n'est pas à la hauteur des attentes. Le phénomène des lieux dits intercalaires, que des artistes s'approprient collectivement, à l'instar d'exemples historiques tels que la Forge de Belleville ou le 59 rue de Rivoli à Paris, qui renouvelle la place de l'artiste dans la cité, mérite d'être mieux encadré et accompagné par les pouvoirs publics sous forme de baux spécifiques.

De même, les encouragements à la mobilité internationale des artistes-auteurs et à la diffusion de leurs œuvres à l'étranger sont très faibles. Les données transmises à la mission font apparaître, au titre des aides à la mobilité européenne et internationale des artistes, un montant de 100 000 € en 2018 seulement, qui omet toutefois certains dispositifs d'envergure (bourses des pensionnaires de la Villa Médicis ou dépendant d'autres ministères). Ce sujet revêt pourtant une importance capitale pour la valorisation de nos artistes à l'étranger, ce qui se reflète également dans la position désormais marginale de notre pays sur le marché de l'art contemporain (la part de la France, qui dominait le marché jusque dans les années 1960, s'est peu à peu réduite pour atteindre 4 % en 2016, derrière la Chine et les États-Unis, qui détiennent respectivement plus de 30 % des parts de marché, ou le Royaume-Uni, autour de 20 %[40].

Plus largement, enfin, de nombreux artistes s'estiment exclus des dispositifs institutionnels qui, à tort ou à raison, ne leur semblent retenir que des démarches et pratiques conventionnelles, écartant les auteurs inspirés par des approches plus novatrices.

Les ressources prévues par le législateur pour financer l'action artistique et culturelle à partir du droit d'auteur ne financent qu'en partie des aides versées aux auteurs. En 2017, les OGC ont consacré environ 125 M€ à l'action artistique et culturelle. Toutefois, les aides à la création représentent moins de la moitié de ces actions (43,5 %) et parmi elles, peu prennent la forme d'aides directes aux auteurs, sans qu'il soit possible d'évaluer leur part exacte. En outre, les dépenses d'action artistique et culturelle des OGC ne représentent que 65 % des ressources qui doivent y être consacrées aux termes du code de propriété intellectuelle[41], soit 183 M€ en 2017. Même si la situation d'ensemble doit être nuancée selon les OGC, ceux-ci ne dépensent pas la totalité des crédits qu'ils sont tenus d'affecter à l'action artistique et culturelle, qui ont augmenté de près de 70 % entre 2013 et 2017. Il en résulte, ce qui est très positif, une augmentation substantielle des montants dédiés à l'action culturelle par les OGC qui passent de 77 M€ en 2013 à 125,6 M€ en 2017 mais les comptes font également apparaître une marge de

[39] « *Les conditions de travail des artistes plasticiens dans le Grand Toulouse* », DRAC Midi-Pyrénées, juin 2011.

[40] Source: *Artprice* (cité lors du colloque sur le marché de l'art contemporain au Sénat, 7 mars 2018).

[41] L'article L. 324-17 du CPI prévoit que les OGC utilisent 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée ainsi que les droits « irrépartissables » à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, au développement de l'éducation artistique et culturelle et à des actions de formation des artistes.

manœuvre de plus de 60 M€ pour les artistes-auteurs, qui devraient bénéficier, directement ou indirectement, de ces ressources prévues à cette fin par le législateur.

4.3 Certaines pratiques des acteurs publics en matière de soutien aux artistes-auteurs manquent parfois d'exemplarité

4.3.1 Le droit en vigueur n'est pas toujours suffisamment respecté par les acteurs publics

L'exemplarité passe par la juste rémunération des artistes-auteurs invités dans les institutions à des lectures ou des conférences, de ceux qui contribuent aux catalogues et aux publications comme auteurs ou traducteurs, ainsi plus particulièrement par l'application du droit de représentation.

L'exemple le plus frappant concerne le droit d'exposition, qui n'est que marginalement respecté par les institutions publiques, y compris les plus importantes. Celui-ci est pourtant au cœur du droit patrimonial de l'artiste-auteur, au titre de son droit de représentation[42]. Ainsi des exemples d'expositions montées sans l'autorisation préalable des auteurs présentés ont-ils été indiqués à la mission. Surtout, la gratuité est considérée par la majorité des parties prenantes comme la règle implicite, intériorisée bon gré mal gré par les artistes eux-mêmes, auxquels les collectivités territoriales et structures publiques font valoir l'intérêt de bénéficier d'une visibilité qui serait décisive pour leur carrière et donnerait un surcroît de valeur à leurs œuvres. Cette pratique s'est ancrée dans les usages, contribuant à la précarisation des conditions de vie et de création des artistes-auteurs. Il est paradoxal de constater que les institutions publiques les plus importantes n'appliquent pas le droit théoriquement en vigueur, alors que des centres d'art aux moyens modestes s'efforcent de le faire et que des avancées ont été obtenues avec les diffuseurs privés, au moins en principe, un modèle de contractualisation ayant été défini entre les représentants des artistes plasticiens (CAAP et FRAAP) et le comité professionnel des galeries d'art. Un changement que l'on peut qualifier de culturel est donc ici nécessaire pour mettre un terme à une situation où, fût-ce de bonne foi, le non-respect du droit des artistes était considéré comme normal.

L'Etat n'use que ponctuellement du levier que pourrait constituer la conditionnalité des aides. Le versement des aides publiques ne fait pas systématiquement l'objet de critères fondés sur le respect par le diffuseur du droit d'auteur. Cette carence alimente de fait la persistance de pratiques contestables dans la mesure où de nombreuses manifestations sont soutenues par des structures publiques sans qu'une rémunération des artistes-auteurs soit prévue. Conscient de la nécessité de traiter ce problème, le ministère a initié une réflexion sur le sujet et entrepris une action corrective. Dans le domaine du livre, où les pratiques sont contrastées, les efforts conjoints du CNL, de la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse, de la Fédération

[42] Articles L.122-1 et L.122-2 du CPI.

interrégionale du livre et de la lecture et de la Société des gens de lettres ont permis d'aboutir à un guide[43] pouvant servir d'appui pour identifier les attentes légitimes des auteurs vis-à-vis des éditeurs et diffuseurs. Le CNL a également établi un principe visant à conditionner le versement de ses aides aux festivals à la rémunération des auteurs officiellement invités par les organisateurs.

Par ailleurs, les opérateurs publics audiovisuels n'assument qu'imparfaitement leur rôle de soutien à la création contemporaine. Les artistes-auteurs font état d'une baisse des commandes des chaînes publiques, en nombre et en montant, pour les documentaires et pour les fictions[44]. Concernant la musique contemporaine, le montant des commandes annuelles de Radio France pour ce répertoire est de l'ordre de 160 000 € seulement. Les contrats d'objectifs passés par les acteurs de l'audiovisuel public avec le ministère mettent insuffisamment l'accent sur le soutien à la création et aux artistes-auteurs.

4.3.2 Le « 1% artistique », dispositif en perte de vitesse

Obligation légale s'appliquant à l'ensemble des personnes publiques, le « 1% artistique »[45] n'est que très inégalement respecté. Tous maîtres d'ouvrage confondus, cette procédure a mobilisé 2,46 M€ en 2018 pour 15 projets, ce qui témoigne de l'insuffisante application de la règle. S'il est utile de rappeler la nécessité d'appliquer la règle et de conserver les œuvres qui en sont issues[46], il est à craindre que le « 1 % artistique », dépourvu de dispositif de sanction, ne constitue pas une solution d'avenir pour relancer le soutien à la création.

4.3.3 Une demande croissante de la société en direction des artistes

Les artistes-auteurs sont de plus en plus sollicités, ce qui constitue certes un témoignage de reconnaissance ainsi qu'une source de revenus. Que ce soit pour animer des tables rondes, parler de leurs œuvres, participer à des colloques, forums, ateliers de création ou encore et surtout pour intervenir dans le milieu scolaire dans le cadre des parcours d'éducation artistique et culturelle (EAC), les auteurs sont très sollicités par les institutions publiques. Un bon indicateur de la sollicitation croissante des artistes-auteurs est le montant des revenus accessoires que ceux-ci déclarent auprès de l'AGESSA et de la MDA. Entre 2014 et 2018, le nombre d'artistes-auteurs percevant une rémunération accessoire (conforme aux critères de la circulaire de 2011) a augmenté de 58% et le montant des sommes perçus de +72% ce qui permet une augmentation du revenu moyen par auteur (+12%).

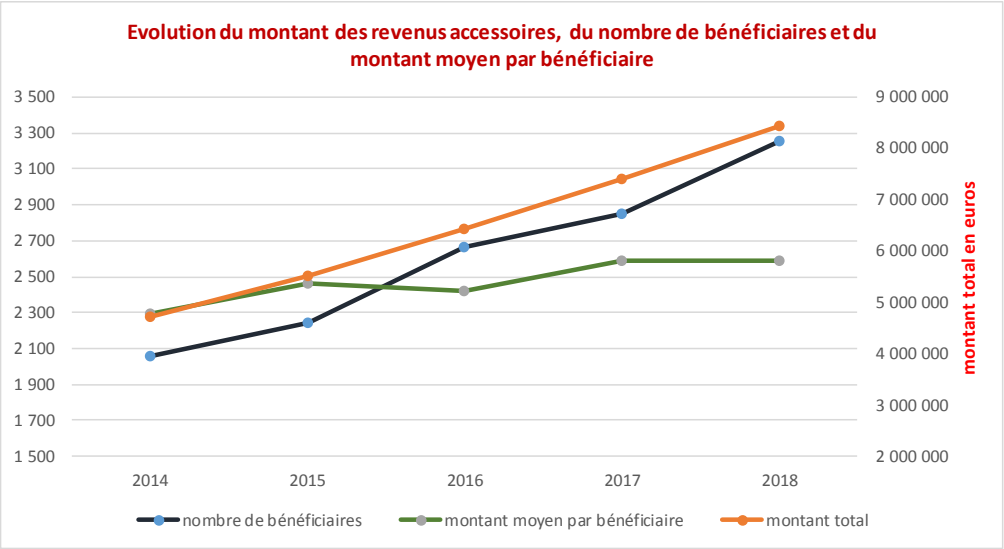
---

[43] « *Comment rémunérer les auteurs ?* », 2012

[44] Source: SNAC.

[45] Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation.

[46] *Cf.* projet de circulaire aux préfets actuellement en cours de préparation par le ministère.



Toutefois, cette conception du rôle de l'artiste-auteur dans la société, qui doit le conduire à multiplier, en sus de son activité créatrice, les interventions devant un public, notamment scolaire, est parfois perçue comme une forme d'obligation sociale pour laquelle certains ne se reconnaissent pas nécessairement une bonne aptitude. En outre, alors qu'ils sont particulièrement mobilisés au titre de l'éducation artistique et culturelle, les artistes-auteurs ont éprouvé des difficultés à se voir reconnaître un régime de rémunération clair et équitable en contrepartie de leurs interventions, particulièrement en milieu scolaire. Il y a donc de réels progrès à faire, notamment en matière de suivi administratif, pour que les artistes-auteurs qui le souhaitent puissent occuper dans de bonnes conditions ce rôle dans la vie de la cité.

TRANSITION : ÉLÉMENTS DE PROSPECTIVE

Les nouveaux modes de création et de diffusion, entre risques et opportunités

Dans le contexte de fragilité, d'isolement et de dépendance des auteurs qui a été décrit, les nouvelles technologies suscitent des espoirs d'autonomie accrue de l'auteur. Confrontés à ce qui est vécu comme la toute-puissance des acteurs de l'aval, les auteurs pourraient être tentés à terme de recourir plus massivement à l'autoédition ou l'autodiffusion de leurs œuvres via des plateformes dédiées par exemple. Cette pratique connaît un essor certain, puisque, dans le domaine du livre, elle représentait 10% du dépôt légal des titres imprimés en 2010 et 17% en 2018. A cet égard, il est intéressant de noter qu'en 2018, un manuscrit autoédité a figuré dans la première sélection du prix Renaudot avant d'en être retiré à la suite d'une fronde des libraires qui se plaignaient que le titre ne soit disponible qu'en ligne. De même, un titre autoédité figure dans la sélection officielle 2020 du festival international de la bande dessinée d'Angoulême.

D'une manière générale, la maîtrise des nouvelles technologies est perçue comme un moyen pour les artistes-auteurs de s'adapter en passant de discipline en discipline ou, à tout le moins, d'un mode de diffusion à un autre (vidéo, multimédia, numérique).

L'autoproduction en particulier peut être vécue, à tout le moins à court terme, comme une forme d'émancipation. En effet, elle permet à une œuvre d'exister et d'être diffusée sans aucune intermédiation autre que la plateforme. En outre, l'artiste-auteur perçoit en général tous les revenus issus de son œuvre, et non un pourcentage souvent vécu comme insuffisant. Quelques-uns ont rencontré, grâce aux plateformes, le succès espéré, grâce à la constitution de communautés virtuelles qui les suivent. Dans une telle hypothèse, ils acquièrent un poids important dans une négociation éventuelle avec un éditeur ou un diffuseur. En effet, les acteurs de l'aval suivent avec attention l'émergence d'auteurs qui rencontrent un succès dans l'autoédition et leur proposent généralement un contrat d'édition. L'autoédition constitue ainsi, pour les acteurs de l'aval, à ce stade, un moyen de minimiser leur prise de risque en leur offrant une forme de vivier dans lequel les auteurs font leurs preuves avant même d'avoir passé un contrat d'édition. Elle ne remet dès lors pas en cause pour l'instant la chaîne de production et de diffusion actuelle. Pour les auteurs de l'écrit, par exemple, elle offre une grande variété de services allant de la correction et mise en page de l'œuvre à sa diffusion, sa promotion et sa vente, en ligne et chez les libraires partenaires de la plateforme. Il en va de même dans le secteur de l'autoproduction musicale qui a connu un développement massif, entraînant avec lui la multiplication de services particuliers.

Toutefois, l'autoproduction fait reposer sur les auteurs un poids économique ou des tâches incombant traditionnellement à l'éditeur. Ainsi, les frais de correction et de mise en page de l'œuvre ou de production d'une œuvre musicale, par exemple, sont laissés à la charge de l'auteur. Plus celui-ci choisira une gamme de services complets, plus le prix de l'offre sera élevé, pouvant avoisiner jusqu'à environ 2 000 euros pour un titre. Non seulement l'auteur ne perçoit pas d'à-valoir, mais il prend en charge de nouveaux frais. Ainsi, cette formule suppose déjà une certaine assise financière.

De plus, l'accès facilité à la diffusion d'œuvres sans intermédiation peut être un des éléments contribuant au phénomène de surproduction en conduisant notamment des jeunes

de plus en plus nombreux à ambitionner des carrières artistiques. On trouvera en annexe une analyse détaillée sur ce point (cf. annexe n°6).

Les « Youtubeurs »

Ecosystème extrêmement diversifié, YouTube est un espace de brassage et de passage pour des auteurs issus de l'audiovisuel, le cinéma, la bande-dessinée, le jeu vidéo, le stand up, le podcast, voire la musique, ou susceptibles de s'y diriger. Ces créateurs, qui s'inscrivent souvent dans une démarche d'amateur, sont soit dépourvus de statut, soit auto-entrepreneurs, soit sous contrat avec des sociétés de production. En cours de structuration, la Guilde des vidéastes est l'association principale des représentants de ce secteur.

You Tube pose un problème global de non-respect du droit d'auteur en raison notamment de l'utilisation de musiques et de contenus tiers. Avec le fonds d'aides et la Chaine CNC Talents, le CNC a commencé par ailleurs à réguler le secteur en demandant en contrepartie des fonds publics le respect du droit du travail (2018-2019)

Il est à souligner, enfin, que le Web français apparaît de plus en plus atypique en termes de diversité culturelle et créative, par opposition à la plupart des autres pays où les « vlogs », « tutos » et le « gaming » dominent largement sur les plateformes.

Le risque de destruction de la valeur est réel dans un contexte où des contenus sont massivement accessibles gratuitement ou, à l'instar des abonnements légaux en *streaming*, selon des formules qui écrasent la rémunération des auteurs, phénomène qui fait d'ores et déjà l'objet d'une littérature abondante. D'une manière générale, sur les plateformes de diffusion, le droit d'auteur est peu respecté lors de l'utilisation de contenus, d'images ou de musiques de tiers. Plusieurs solutions ont été mises en œuvre mais leur portée est limitée car elles sont morcelées. Ainsi, content ID permet de repérer les contenus d'un auteur sur la plateforme Youtube. Des mesures de retrait de certaines vidéos pour atteinte aux droits d'auteurs peuvent être prises dans ce type de situations. De plus, des bibliothèques de contenus libres de droits mises ont été mises à disposition des vidéastes. Parallèlement, la valeur de l'exploitation de l'œuvre baisse considérablement lorsqu'elle a lieu en ligne. Ainsi, un compositeur peut voir sa rémunération diminuer de manière significative selon que Radio France diffuse son œuvre sur le réseau radiophonique hertzien ou sur la webradio. Dans le domaine de l'image, la question du marquage – permettant de tracer la diffusion d'une œuvre – acquiert une importance décisive.

La portée de l'autoproduction est toutefois limitée dès lors qu'elle ne permet pas aux artistes-auteurs d'accéder à la reconnaissance symbolique qu'est censée leur apporter la publication de leur œuvre par un éditeur. Ainsi, les succès observés dans l'autoédition jusque-là semblent avoir donné lieu à la signature de contrats d'édition classiques. Inversement, des auteurs à succès qui ont cherché à prendre leur indépendance semblent n'avoir pas gagné au change. En somme, l'autoédition permet à l'artiste-auteur, lequel a le plus souvent d'abord essuyé un refus de la part des éditeurs ou n'a même pas tenté sa chance auprès de ces derniers, de se confronter à un public et, en cas de succès, d'être repéré par un diffuseur. Elle ne remet donc pas vraiment en cause les modes de diffusion traditionnelle à ce stade. Le statut symbolique du livre autoédité n'est pas le même, pas plus que l'artiste-auteur qui a publié à son compte n'est reconnu comme un auteur à part entière. Il reste qu'à terme de nouvelles filières de reconnaissance et de notoriété sont susceptibles de se développer, comme on le voit par

exemple avec Instagram, à côté et même aux dépens des circuits traditionnels[47], surtout si l'on considère que, dans le domaine de l'édition en particulier, caractérisé par les économistes comme un « oligopole à frange », un grand nombre d'entités sont d'une grande fragilité économique et offrent en conséquence des conditions peu favorables aux auteurs. Dans le domaine de la photographie, le développement très rapide de Meero illustre le potentiel de croissance de ces nouveaux acteurs. Née des besoins des agences immobilières en images attrayantes, l'entreprise est aujourd'hui mondiale et son succès lui a permis de créer une Fondation tournée vers l'action culturelle. Les conditions de rémunération des photographes restent toutefois discutées, qu'il s'agisse de leur montant (la post-production étant réalisée par Meero de manière automatisée) ou de leur nature (honoraires ou droits d'auteurs). Dans le domaine de la bande dessinée, on suivra avec intérêt l'évolution de Bay Day, créée en 2019 par un créateur, Thomas Astruc, qui propose aux auteurs une plateforme de diffusion sans droit d'entrée mais avec un partage des revenus (70% pour les auteurs) selon une gamme de contrats adaptée aux différentes situations et offrant plusieurs types de service (gestion administrative, offre de traduction notamment).

Les impacts de l'autoproduction musicale sur les auteurs-compositeurs

Les données que la mission a pu recueillir sur l'autoproduction musicale montrent qu'on peut y accéder par choix comme par contrainte. Elles mettent en évidence le rôle moteur joué par l'autoédition sur le positionnement des maisons de disques, lesquelles tendent à proposer des offres d'accompagnement plus global aux artistes, ce qui peut être perçu comme un effet positif. Elle conduit en outre à l'émergence de nouveaux acteurs plus diversifiés autour de l'artiste (avocats, experts comptables, attachés de presse, chargés de diffusion, diffuseurs numériques, managers). S'agissant enfin de son impact sur les artistes-auteurs, elle les confronte cependant à des difficultés juridiques et administratives accrues et conduit à une prise en charge plus importante des coûts de production par les artistes-auteurs eux-mêmes. Aussi, l'autoédition crée aussi de nouvelles difficultés pour les auteurs et leur capacité à les surmonter dépend de leurs ressources financières, professionnelles et sociales. Autrement dit, l'autoédition musicale est susceptible d'accroître la précarité des plus vulnérables, notamment ceux qui se tournent vers elle par contrainte.

Cette évolution s'inscrit dans le mouvement d'ubérisation[48] de l'économie qui répond à des changements tant technologiques qu'économiques et sociaux. Dans le champ de la création, cette tendance profite de la complexité des normes et des déséquilibres économiques. Comme l'a rappelé l'étude du Conseil d'Etat, la nouvelle économie de l'ubérisation « *privilégie pour se développer les secteurs réglementés par la puissance publique en mettant en lumière les vides et les incohérences juridiques ou leur inadéquation avec les évolutions technologiques* ». En cela, le recours aux plateformes constitue une forme d'issue à une situation rigide ou bloquée par ailleurs. Toutefois, la désintermédiation, c'est-à-dire la substitution des plateformes aux acteurs traditionnels de l'économie, ici aux diffuseurs, conduit les plateformes à capter une part des profits de ces diffuseurs. Une distinction est sans doute à faire entre la taille des acteurs, l'activité de certaines petites plateformes ou radios ayant un impact limité. Néanmoins, leur intervention contribue à une surproduction qui tire globalement

[47] La collaboration entre Martin Scorsese et Netflix est à cet égard révélatrice.

[48] Ce terme d'ubérisation, d'emploi désormais courant, est quelque peu trompeur car il recouvre des réalités diverses, les plateformes ne se contentant pas de mettre en relation une offre et une demande mais offrant une gamme de plus en plus étendue de services. *Cf.* Conseil d'Etat, Etude annuelle 2017, *Puissance publique et plateformes numériques : accompagner l'ubérisation*, p. 12.

les prix vers le bas, ce qui est susceptible d'avoir un impact sur les prix de la diffusion traditionnelle. Partant, elle exerce une pression sur l'ensemble de la chaîne de production, y compris sur les artistes-auteurs, en bout de chaîne. Cette tendance est à prendre au sérieux dès lors que, dans un climat économique et social tendu, le recours aux plateformes peut apparaître comme une solution mais porte en germe des facteurs de déstabilisation majeure de l'économie de la création et surtout de fragilisation des auteurs, faute de régulation de ces nouvelles formes de production.

Par ailleurs, le système de droit d'auteur est confronté à des formes de création qui posent en des termes nouveaux la question de la définition de l'artiste-auteur et de son œuvre. Ainsi dans le domaine du jeu vidéo, où malgré les concertations aucun accord n'a pu être trouvé à ce jour entre les organisations professionnelles pour reconnaître officiellement le statut d'auteur aux créateurs. Les employeurs des métiers de l'édition et de la production restent à ce jour fermement opposées à une telle reconnaissance, par crainte de ses effets sur leur modèle économique et leurs relations commerciales avec les éditeurs étrangers. Ainsi, en pratique, les jeux développés au sein des studios sont la plupart du temps considérés comme des œuvres collectives avec une dévolution des droits d'auteur à l'employeur, sur un modèle anglo-saxon.

Jeu vidéo et droit d'auteur

La jurisprudence la plus récente confirme la « qualification distributive » du jeu vidéo qui ne saurait être réduit à sa seule dimension logicielle. C'est ainsi qu'en 2016, le TGI de Lyon a donné raison à Frédérick Raynal, créateur du jeu « Alone in the Dark », qui cherchait à faire reconnaître sa qualité d'auteur dans le contentieux qui l'opposait depuis plus de 10 ans à la société Infogrames. Le processus de reconnaissance semble donc se poursuivre, malgré la forte réticence des employeurs. Le CNC, qui défend la dimension artistique du jeu vidéo, participe à ce processus en appuyant les démarches individuelles des créateurs qui, depuis avril 2019, peuvent solliciter directement une aide à l'écriture de jeu vidéo. L'arrivée de la réalité virtuelle, portée majoritairement par des créateurs de culture audiovisuelle, contribue également à faire bouger les lignes.

Par ailleurs, dans le contexte de précarisation des artistes-auteurs qui vient d'être décrit, on observe chez les plus jeunes, une tendance **à s'éloigner des centres urbains pour s'organiser en collectifs, souvent autour d'un imaginaire de l'avenir assez sombre.** Ce phénomène de fuite n'est pas propre à la France et l'on voit déjà des collectifs d'artistes ruraux s'organiser en réseaux à l'échelle internationale. Ainsi, les formes traditionnelles de création artistique tendent à se renouveler et il est important d'être en mesure de suivre ces évolutions pour adapter les politiques publiques à cette nouvelle génération de créateurs.

Les artistes entre inscription locale et réseaux internationaux

L'exode urbain concerne aussi bien des artistes sortis d'école d'art comme des jeunes diplômés de grandes écoles, qui partent s'installer dans des zones rurales désertées ou rejoindre des communautés existantes. Nombreux sont les exemples de groupes ainsi constitués qui investissent un village et ses alentours. Cette tendance est liée à un imaginaire collectif de l'avenir qui postule un effondrement désirable de la société industrielle. Cet imaginaire est porté par une critique à la fois de l'idéal du progrès, des processus d'accumulation des richesses, de l'exploitation des ressources naturelles, de la mise en concurrence des individus, de la performance individuelle, autant de valeurs portées par un modèle capitaliste jugé obsolète essentiellement naturalisé dans les contextes urbains. Il s'agit d'alternatives fondées par des artistes organisés en réseaux et participant à de nombreuses manifestations artistiques d'ampleur internationales tout en ayant une certaine autonomie financière par leurs activités de production locale, agriculture ou artisanat. Leurs questionnements communs reposent sur la transformation de la ruralité par l'art, et réciproquement, l'influence d'un contexte rural sur les pratiques artistiques. L'exposition

Cosmopolis 2 au centre Pompidou en novembre 2019 atteste également de cette tendance à une échelle européenne.

PARTIE II

L'ÉTAT MIS AU DÉFI D'AGIR

Les constats qui précèdent interpellent directement l'Etat, qui ne peut ni assister sans réagir à la paupérisation des artistes-auteurs, ni laisser se développer les nouvelles tendances de la création dans un vide juridique lui-même souvent générateur de déséquilibres et de précarité.

Les propositions qui suivent se rattachent donc aux trois missions qui incombent à l'Etat : régulateur et garant des équilibres entre les différents acteurs de la création, promoteur et soutien de la diversité et de la prise de risque, acteur lui-même exemplaire des pratiques qu'il recommande.

Le socle sur lequel reposent ces recommandations serait l'instauration d'un cadre pérenne de concertation et de négociation entre les parties prenantes de la création, ce qui suppose de régler de manière satisfaisante la question de la représentativité des artistes-auteurs et de répondre ainsi à celle du « statut » de ces derniers. Un tel cadre s'impose également si l'on veut ne pas subir mais anticiper les évolutions, pour beaucoup encore imprévisibles, qui affecteront les différents secteurs de la création, sous l'effet notamment des technologies.

Les propositions sont formulées sous la forme d'une feuille de route et d'un calendrier qui se veut à la fois volontariste et réaliste.

1. La prise en compte de la demande de statut par une meilleure reconnaissance des artistes-auteurs

L'amélioration de la situation des artistes-auteurs ne peut faire l'impasse sur la question de leur identification. Cette question est liée à celle d'un « statut », qui est revenue fréquemment dans les auditions. Si l'absence de relation d'employeur à salarié exclut l'application aux artistes-auteurs du dispositif prévu pour les intermittents du spectacle (sauf dans les cas où, par exemple, l'auteur est également son propre interprète), il reste que la suppression de la distinction entre affiliés et assujettis a créé un vide. La direction de la sécurité sociale est fondée à dire qu'il n'a jamais existé stricto sensu de « régime des artistes-auteurs » – mais seulement des modalités particulières d'appartenance au régime général. Toutefois ce n'est pas exactement le discours qui était tenu aux cotisants de l'AGESSA et de la MDA, de telle sorte que la récente suppression de la distinction entre affiliés et asujettis a représenté un choc pour beaucoup.

La mission s'est donc efforcée de clarifier la manière dont il serait possible de mieux apprécier la professionnalité des artistes-auteurs. Ses propositions tiennent compte également du fait que l'on peut ne pas être artiste ou auteur tout au long de sa vie, outre le fait qu'il peut se produire des « creux » plus ou moins prolongés dans la production d'une œuvre artistique et littéraire.

1.1 L'accès à la protection sociale doit pouvoir tenir compte de la professionnalité de l'artiste-auteur selon des modalités cohérentes avec les réformes récentes

Placer l'auteur au centre des politiques culturelles implique de pouvoir déterminer qui est auteur. Face au constat du malaise identitaire des auteurs professionnels, la mission estime que la qualité d'auteur professionnel doit pouvoir être reconnue notamment pour bénéficier de la protection sociale des artistes-auteurs. **Elle préconise donc de tenir compte, outre de la**

traditionnelle condition de revenus annuels (seuil de 900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire), d'un faisceau de critères de nature à apprécier la professionnalité de l'auteur.

Si le critère lié au montant des revenus issus de l'exploitation de l'œuvre apparaît incontournable, la mission estime qu'il est important de pouvoir, dans certaines situations, le pondérer par la prise en compte d'autres critères. La nature de ces critères devra être fixée par les organisations représentatives des artistes-auteurs. À cet égard, elles pourraient s'inspirer des travaux de certaines organisations professionnelles qui évoquent notamment la formation, la diffusion ou non d'une œuvre, la période de temps écoulée depuis la dernière œuvre diffusée, les prix ou aides à la création dont la personne a bénéficié ou encore l'exercice d'activités en lien avec la création. Ces critères doivent être connus de tous et leur mise en œuvre donner lieu à des décisions individuelles motivées en toute transparence.

Dans le champ de la protection sociale, ces critères devraient permettre aux commissions d'action sociale de l'AGESSA et de la MDA de décider de prendre en charge, en tout ou partie, les surcotisations d'un artiste-auteur qui en fait la demande. **Il ne s'agit donc pas ici de remettre en cause le caractère central du critère de revenus, qui a le mérite de la lisibilité et de la stabilité, mais simplement de pouvoir reconnaître la qualité d'artiste-auteur à ceux qui se consacrent à la création et ne parviennent pas encore à en vivre ou traversent un creux.** Ces derniers bénéficieraient ainsi des aides sociales de l'AGESSA et de la MDA en fonction de leur profil professionnel. Un tel dispositif permettrait d'atténuer ce qu'a de brutal le seul seuil de revenu comme critère d'ouverture des droits, tout en conservant le principe d'une surcotisation pour bénéficier de la plénitude des droits en cas de revenus inférieurs au seuil.

D'une manière générale, la prise en compte des revenus des artistes-auteurs doit faire intervenir un lissage sur plusieurs années afin d'avoir une image fidèle de leur situation, leurs revenus étant par essence aléatoires. Ainsi, qu'il s'agisse d'obtenir le bénéfice de la protection sociale ou de calculer le montant d'une imposition, la mission estime que, dans la mesure du possible, l'artiste-auteur qui en fait la demande devrait pouvoir bénéficier d'une prise en compte de sa situation lissée sur cinq années, et ce quel que soit le montant de ses revenus, l'aléa affectant tous les artistes-auteurs. **De la même manière, le paiement des cotisations et des impôts devrait pouvoir être lissé sur plusieurs années**, comme c'est le cas par exemple des exploitants agricoles en matière de cotisations sociales. Les règles actuellement applicables sont en effet trop restrictives ou complexes (*cf.* annexe n°10) et doivent être à la fois simplifiées et assouplies.

Le champ des activités dites accessoires de l'artiste-auteur, actuellement en cours de réexamen, doit être élargi. Ce champ est en effet déterminant puisque, selon qu'une activité en fait partie ou non, elle pourra générer un revenu d'auteur, ou non. Ainsi, les contours de ce champ agissent tant sur la définition de l'artiste-auteur que sur l'accès des artistes-auteurs à la protection sociale étendue. Actuellement la circulaire de 2011[49] en prévoit le cadre. Le gouvernement travaille à une refonte de ce dispositif. Il paraît essentiel à la mission, tant pour améliorer la situation des auteurs que pour conforter leur place dans la cité, de consolider sans ambiguïté le champ des activités accessoires. Ainsi, compte tenu de la suppression de la

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

distinction entre affiliés et assujettis, le dispositif de prise en compte des activités accessoires doit bénéficier à tous les auteurs reconnus comme tels par l'AGESSA et la MDA, quel que soit leur niveau de revenus artistiques. De plus, la nature même des activités prises en compte semble devoir être revue, en incluant par exemple les rencontres publiques et débats entrant dans le champ d'activité de l'auteur. De plus, certaines activités qui apparaissent fondamentales pour la cité, pourraient ne plus être limitées, étant rappelé qu'aujourd'hui les ateliers organisés dans les écoles, les universités, les hôpitaux, les prisons, les bibliothèques et les médiathèques sont limités à cinq par auteur et par an. Enfin, le plafond de revenus issus des activités accessoires, qui est actuellement fixé à 80% du seuil de 900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire, doit être largement augmenté. De telles évolutions doivent être envisagées, non seulement dans l'intérêt des auteurs mais également dans celui, plus large, de la cité.

L'introduction de nouveaux critères de professionnalité, le lissage des revenus et des paiements et l'élargissement du champ des activités accessoires sont autant de mesure qui sont de nature à introduire de la souplesse pour mieux prendre en compte la réalité des artistes-auteurs et, partant, mieux soutenir la création.

Recommandation n°1 : Tenir compte de critères de professionnalité pour permettre aux auteurs de bénéficier d'une prise en charge de leurs surcotisations par les commissions d'action sociale de l'AGESSA et de la MDA, lorsqu'ils ne remplissent pas la condition de revenus et qu'ils en font la demande.

Recommandation n°2 : Simplifier et assouplir les dispositifs de lissage pour tenir compte de l'irrégularité des revenus perçus par les artistes-auteurs (calcul des cotisations et des impositions) et leur permettre d'étaler leurs paiements.

Recommandation n°3 : Étendre le champ des activités accessoires et rehausser le nombre annuel des activités permises ainsi que le plafond des revenus associés, afin de mieux tenir compte des activités de l'auteur dans la cité.

1.2 Mieux reconnaître les auteurs par la définition d'un corps électoral pour les élections professionnelles

Les propositions de la mission qui vont suivre pour améliorer la représentation des artistes-auteurs impliquent l'organisation d'élections professionnelles. La question se posera donc de savoir qui peut participer aux scrutins. Si l'objectif est de procéder à celles-ci dans un délai rapide, le critère de revenus présente l'avantage de la pertinence, de la clarté mais aussi du pragmatisme. En effet, les listes sont très aisées à établir à partir des données de l'AGESSA et de la MDA puisqu'il s'agirait simplement d'appliquer le seuil de 900 fois la valeur du SMIC horaire. Toutefois, un tel choix aurait pour effet d'écarter du scrutin certains artistes-auteurs professionnels.

Aussi, **la mission recommande de tenir compte, dans un second temps, des mêmes critères de professionnalité que ceux qui seront utilisés pour la prise en charge des surcotisations par les commissions d'action sociale de l'AGESSA et de la MDA, au profit des seuls artistes-auteurs qui ne remplissent pas la condition de revenus et en font la demande**

expresse. Cette identité de critères serait cohérente, puisque dans les deux cas il s'agirait d'apprécier la qualité d'artiste-auteur, mais elle donnerait lieu à des effets indépendants et des mises en œuvre totalement distinctes, par des opérateurs distincts.

Il conviendrait ainsi, non seulement de permettre à toute personne qui a rempli la condition de revenus (900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire) au cours d'au moins une des quatre années qui viennent de s'écouler, de voter, mais également d'apprécier au cas par cas, pour la personne dont les revenus sont inférieurs au seuil pendant plus de trois ans et qui en fait la demande, si elle peut être regardée comme artiste-auteur professionnel au vu de ce faisceau de critères.

Ainsi, la définition du corps électoral pour les élections professionnelles des artistes-auteurs tiendrait compte principalement de la traditionnelle condition de revenus, mais également, de façon minoritaire, d'un faisceau de critères de professionnalité.

La combinaison de l'ensemble de ces mesures permettrait d'apporter une réponse à la question du statut sans remettre en cause les principes de la réforme qui a mis fin à la distinction entre assujettis et affiliés.

Recommandation n°4 : Ouvrir le droit de vote à des élections professionnelles à tous les artistes-auteurs remplissant la condition de revenus (900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire) au cours d'au moins une des quatre années écoulées ; dans un second temps, prévoir les modalités permettant d'associer aux élections les artistes-auteurs ne remplissant pas la condition de revenus mais pouvant être regardés comme professionnels au regard de critères objectifs, lorsqu'ils en font la demande.

2. Un nouveau cadre de concertation pour les artistes-auteurs

Un chantier majeur est la structuration des écosystèmes existant dans les divers champs de la création au sein d'une architecture commune, à plusieurs étages, permettant notamment de parvenir à des accords interprofessionnels selon des modalités plus équilibrées entre les artistes-auteurs et l'aval de la création, ainsi que d'anticiper les évolutions futures.

2.1 Des représentations sectorielles à relégitimer

Afin de structurer la représentation des artistes-auteurs à travers des organisations représentatives, il est préconisé de tenir des élections professionnelles pour chacun des différents secteurs de création. Alors que la multiplication des syndicats et associations d'auteurs témoigne d'une aspiration forte à la représentation, ceux-ci gagneraient à asseoir leur existence sur des élections et les critères de représentativité définis par le code du travail, notamment l'audience électorale[50]. Ils seraient ainsi en mesure de désigner leurs propres

[50] Prévus par les articles L2121-1 et suivants du code du travail, ces critères sont : le respect des valeurs républicaines ; l'indépendance ; la transparence financière ; une ancienneté minimale de deux ans ; l'audience ; l'influence, prioritairement caractérisée par l'activité et l'expérience ; le nombre d'adhérents et les cotisations.

représentants au sein de l'instance nationale décrite ci-dessous, le cas échéant choisis parmi les membres d'une ou plusieurs confédérations syndicales.

Les opérations électorales et le fonctionnement de ces syndicats d'auteurs appelleraient des moyens nouveaux de financement compte tenu des faibles ressources dont ces derniers disposent aujourd'hui. La participation des OGC à ces frais pourrait être prévue par la loi, rompant le risque de dépendance pour les représentants des auteurs qui s'attache aujourd'hui au caractère optionnel de la contribution des OGC à leur fonctionnement. À cet égard, les mêmes ressources prévues par le code de la propriété intellectuelle, pour financer des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, au développement de l'éducation artistique et culturelle et des actions de formation des artistes[51], pourraient être employées au financement de la représentation indépendante des artistes-auteurs.

Les ressources pour ce financement existent et pourraient être aisément mobilisées. On rappellera que, chaque année, 60 M€ relevant à la fois de la fraction des ressources de la copie privée et des « irrépartissables » restent sans utilisation et nourrissent la trésorerie des OGC (laquelle représente près de 2 milliards d'euros, soit une année de droits perçus, ce qui selon la commission de contrôle des OGC représente une prudence maximale). Compte tenu des montants en jeu, un mécanisme de financement *via* les OGC peut donc être trouvé sans grever leurs capacités. Il importe en effet de préserver le caractère attractif pour les auteurs de la gestion collective à la française, les OGC étant confrontés à une forte concurrence mondiale. Si l'on raisonne sur la base de deux ou trois permanents pour une douzaine d'organisations syndicales, le coût annuel de cette mesure devrait s'élever à moins de 2 M€.

Ainsi investies d'une légitimité nouvelle et bénéficiant de moyens pérennes, ces organisations pourraient prendre part à la gouvernance du régime des artistes-auteurs. Elles auraient vocation à siéger au sein du conseil d'administration du futur organe issu de la fusion de l'AGESSA et de la MDA, les représentants des artistes-auteurs affiliés étant absents des conseils d'administration de ces organismes depuis 2014. Ces syndicats élus seraient en outre les partenaires sociaux privilégiés des établissements publics sectoriels existants.

Enfin, la représentation sectorielle constitue la bonne échelle du règlement des différends opposant les auteurs aux éditeurs, producteurs ou diffuseurs. Des instances de médiation sectorielles (Médiateur du livre, Association de médiation et d'arbitrage des professionnels de l'audiovisuel…) voire intersectorielles (Centre de médiation Culture) existent, mais leur champ devrait être étendu aux artistes-auteurs. Les cas individuels pourraient être transmis à ces derniers via une organisation professionnelle ou une association représentative d'artistes-auteurs telle que la SGDL susceptible d'effectuer un tri afin d'éviter des saisines injustifiées qui encombreraient l'activité des médiateurs. Il importe en outre que les secteurs dépourvus de telles instances, notamment les arts visuels, en soient dotés et que le rôle des médiateurs soit rendu plus visible, en systématisant leur saisine, afin d'en faire des acteurs incontournables de la régulation des relations entre l'amont et l'aval de la création. En effet, compte tenu du déséquilibre de ces relations au détriment des artistes-auteurs, le besoin se fait sentir de l'intercession de tiers indépendants, notamment pour veiller au respect de l'application de la législation et des bonnes pratiques professionnelles.

[51] Prévues par l'article L324-17 du CPI, ces ressources sont composées de 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée et des droits irrépartissables.

<u>Recommandation n°5</u> : Organiser rapidement des élections professionnelles dans chaque secteur de création artistique afin de doter les artistes-auteurs d'organisations représentatives, financées par les organismes de gestion collective.

<u>Recommandation n°6</u> : Généraliser les instances de médiation sectorielles et renforcer leur rôle en leur permettant d'intervenir pour dénouer des litiges individuels opposant des artistes-auteurs aux acteurs de l'aval (éditeurs, producteurs, diffuseurs).

2.2 La création d'un Conseil national des artistes-auteurs et un rôle accru pour le CSPLA

Une instance transversale au niveau national est nécessaire pour permettre le dialogue interprofessionnel et la concertation avec les acteurs de l'aval de la création. La mission recommande la création d'un Conseil national des artistes-auteurs, réunissant les représentants des organisations d'artistes-auteurs, les représentants des principaux OGC et les représentants des principales organisations d'éditeurs, producteurs et diffuseurs. Tripartite, le Conseil devra accorder une place aux représentants des artistes-auteurs, que ceux-ci soient issus des organisations jugées représentatives à l'issue d'élections ou bien d'autres acteurs reconnus de longue date (en particulier des associations telles que la Société des gens de lettres, forte de sa longue histoire et du nombre de ses adhérents, ou la Maison des artistes, etc). Il serait ainsi une instance de proposition concernant les conditions de vie et de création des artistes-auteurs, par exemple en matière de droits sociaux, ainsi qu'une enceinte de concertation et de négociation pour les professionnels pour leurs relations contractuelles en permettant un dialogue rééquilibré entre les artistes-auteurs et leurs partenaires.

Afin que les accords négociés en son sein puissent revêtir une portée obligatoire, **le Conseil national des artistes-auteurs devra recevoir une base législative. Une étude préalable, confiée au CSPLA, devra déterminer avec précision l'étendue du champ ouvert à la négociation collective.**

Ce Conseil devra s'organiser en sections, correspondant aux cinq « branches » définies par le code de la sécurité sociale, ce qui permettra de conforter ce qui a pu se faire ponctuellement, par exemple au niveau du Conseil permanent des écrivains dans son dialogue avec le Syndicat national des éditeurs.

Le Conseil national prendrait appui, afin de préparer ses travaux, sur une formation spécifique créée au sein du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA). En effet, une section ou une commission dédiée au sein du CSPLA pourrait se consacrer à la condition des auteurs, au-delà de la seule question du droit d'auteur. Cette section pourrait être saisie afin d'expertiser les différents sujets susceptibles de donner lieu à négociation et d'éclairer les pouvoirs publics comme les membres du Conseil national. Cette solution marquerait ainsi la continuité des sujets couverts par le CSPLA, au carrefour d'enjeux juridiques et économiques. L'organisation du CSPLA devrait être remaniée, la représentation

des auteurs y étant aujourd'hui relativement restreinte et, de plus, assurée en majeure partie par les organismes de gestion collective. Dès lors que l'organisme acquerrait une vocation plus large, ce mode de représentation devrait être révisé, les OGC siégeant au sein d'un collège spécifique, distinct de celui des artistes-auteurs dans le contexte des élections professionnelles décrit précédemment.

Le CSPLA, une instance aux missions principalement juridiques

Créé par un arrêté ministériel de juillet 2000, le CSPLA est chargé de conseiller le ministre de la culture en matière de propriété littéraire et artistique et de formuler des propositions et recommandations dans ce domaine. Il réalise des études sur toute question relative à son domaine de compétence et remplit une fonction d'observatoire de l'exercice et du respect des droits d'auteur et droits voisins et de suivi de l'évolution des pratiques et des marchés, à l'exception des questions de concurrence qui relèvent de l'Autorité de de la concurrence. Toutefois, le droit d'auteur se situant à la charnière du droit et de l'économie, la prise en compte de la condition de l'artiste-auteur dans toutes ses dimensions paraîtrait une extension naturelle.

Présidé par un conseiller d'Etat, un membre de la Cour de cassation assurant la vice-présidence, le CSPLA est composé de 10 personnalités qualifiées, 8 membres de droit représentant les administrations concernées par les missions du Conseil, 2 représentants des établissements publics placés sous la tutelle du ministère de la culture et 75 représentants des professionnels (dont 38 titulaires). Parmi ces derniers, les auteurs comptent 20 représentants (dont 10 titulaires). 7 des 10 sièges de représentants titulaires dévolus aux auteurs sont occupés par des OGC.

Recommandation n°7 : Créer un Conseil national composé des représentants des artistes-auteurs, des organismes de gestion collective et des représentants des producteurs, éditeurs et diffuseurs, chargé de formuler des propositions et de conduire les négociations collectives sur tout sujet intéressant la condition des artistes-auteurs ainsi que leurs relations avec les exploitants des œuvres.

Recommandation n°8 : Renforcer la représentation des auteurs au sein du CSPLA et étendre les missions de celui-ci à l'étude de la condition des artistes-auteurs.

2.3 Une évolution nécessaire de l'organisation du ministère de la culture

Parallèlement à la structuration de la représentation des artistes-auteurs, l'Etat doit faire évoluer son organisation centrale et déconcentrée pour traduire son engagement de placer véritablement l'artiste-auteur « au centre ».

Au niveau central, une « délégation aux artistes-auteurs » devrait voir le jour. Sans remettre en cause la répartition de compétences entre la DGCA et la DGMIC, il est indispensable que s'établisse entre elles une coordination renforcée et des synergies permettant d'adopter une approche cohérente de l'artiste-auteur. Une « délégation aux artistes-auteurs », placée sous la double autorité de la DGCA et de la DGMIC ou auprès de l'une d'elles en tant que chef de file, permettrait de réunir l'ensemble de l'expertise juridique, fiscale et sociale, pour fournir aux directions générales, mais aussi au CNC qui joue un rôle majeur pour les artistes-auteurs de l'audiovisuel et du cinéma, un cadre commun. Cette délégation assurerait notamment le secrétariat du Conseil national des artistes-auteurs et assurerait le suivi de l'action des établissements publics dans le cadre d'une politique globale en faveur des auteurs.

Les établissements publics doivent conduire la politique des auteurs dans le cadre de missions réaffirmées ou renforcées. Les disparités entre secteurs de création témoignent en effet, à chaque extrémité du spectre, de ce que peut être une organisation sectorielle clarifiée et dotée de moyens, telle qu'en offre le secteur du cinéma et de l'audiovisuel, comme de la faible capacité d'action d'établissements intervenant dans un secteur fragilisé, à l'image des arts plastiques. Le modèle abouti du CNC, dont la spécificité n'est pas duplicable, est loin d'être le plus répandu. La plupart des secteurs sont dotés d'un établissement moins structurant, centré sur un rôle de distribution d'aides, tel que le CNL ou, avec des ressources très modestes, le CNAP. **Ces établissements doivent jouer un rôle pivot dans le cadre d'une politique en faveur des auteurs et voir, lorsque c'est nécessaire, leurs moyens renforcés pour jouer pleinement un rôle de soutien aux professions concernées.**

D'importantes disparités entre opérateurs sectoriels : l'exemple du CNC et du CNAP

Le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), opérateur du ministère de la culture créé en 1946, est chargé de règlementer les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, soutenir leur économie, promouvoir leur diffusion et protéger le patrimoine cinématographique. Le CNC est le seul opérateur du ministère doté de compétences comparables à celles d'une administration centrale. Doté d'un système de financement, qui combine taxes affectées et dotations budgétaires, ses ressources permettent à son action d'avoir un important impact. En 2018, les dépenses du CNC se sont ainsi élevées à plus de 760 M€, dont près de 11 M€ d'aide à la création pour les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma (5,5 M€ chacun). De fait, l'opérateur porte pleinement la politique publique dans ces secteurs, le rôle du ministère de la culture dans ces secteurs se limitant principalement à l'exercice de la tutelle. S'il associe les représentants des professionnels dans ses différentes commissions, le CNC est administré exclusivement par des représentants de l'État, des magistrats de l'ordre administratif et judiciaire, ce qui lui donne l'indépendance suffisante pour conduire ses missions.

À l'opposé, le Centre national des arts plastiques (CNAP), créé en 1982, est l'établissement public chargé de soutenir et promouvoir la création artistique dans le champ des arts plastiques et visuels, y compris la photographie, les œuvres sonores et numériques, les arts graphiques et, dans le champ des arts appliqués, le design, le design graphique et les métiers d'art. Le montant de ses aides, légèrement supérieur à 1 M€ en 2018, s'il lui permet de mettre en œuvre quelques dispositifs de soutien, de coproduction et de commande à destination des artistes et professionnels de l'art contemporain, ne donne pas au CNAP une capacité suffisante pour peser véritablement dans le secteur. S'y ajoutent les crédits d'acquisition d'œuvres (1,7 M€), dont près de la moitié au profit d'artistes étrangers. À titre de comparaison, l'ADAGP consacre un montant de crédits équivalent voire supérieur au CNAP au soutien à la création. En outre, le conseil d'administration du CNAP est composé en majeure partie de personnalités qualifiées (10 membres contre 4 représentants de l'Etat seulement), ce qui ne constitue pas un format adapté pour conduire une politique publique.

Au niveau territorial, le rôle de coordination et d'animation des DRAC est primordial et doit être conforté en s'appuyant sur les initiatives des acteurs de terrain. En la matière, l'un des modèles les plus avancés semble être le réseau d'art contemporain Tram à Paris et en Île-de-France[52], qui fédère des associations d'artistes, des centres d'art, des écoles d'art et des fondations, dans une logique de mutualisation des ressources, des lieux de production et d'expérimentation, mais aussi de circulation des idées et des pratiques artistiques.

Les services déconcentrés du ministère ont tout intérêt à s'appuyer sur ce genre de réseau, qui permet d'unifier les interlocuteurs locaux tout en démultipliant la capacité d'action. C'est ainsi

[52] Association créée en 1981, financée outre les cotisations des 32 structures membres, par des subventions publiques (50%-50% DRAC et région Île-de-France).

que la DRAC d'Île-de-France a confié au réseau Tram le soin de porter le schéma d'orientation pour le développement des arts visuels (SODAVI).

Enfin, le rôle de chef de file des DRAC pour les politiques interministérielles concernant les artistes-auteurs pourrait être affirmé, passant par la désignation en leur sein d'un référent « auteurs » qui soit le point d'entrée de tous les secteurs de la création représentés à l'échelle du territoire.

<u>Recommandation n°9</u> : Créer une délégation aux auteurs au ministère de la Culture chargée de coordonner la politique des artistes-auteurs du ministère de la culture et de ses établissements publics, de piloter la concertation territoriale animée par les DRAC, de préparer les réformes concernant les artistes-auteurs et d'assurer le secrétariat du Conseil national des artistes-auteurs.

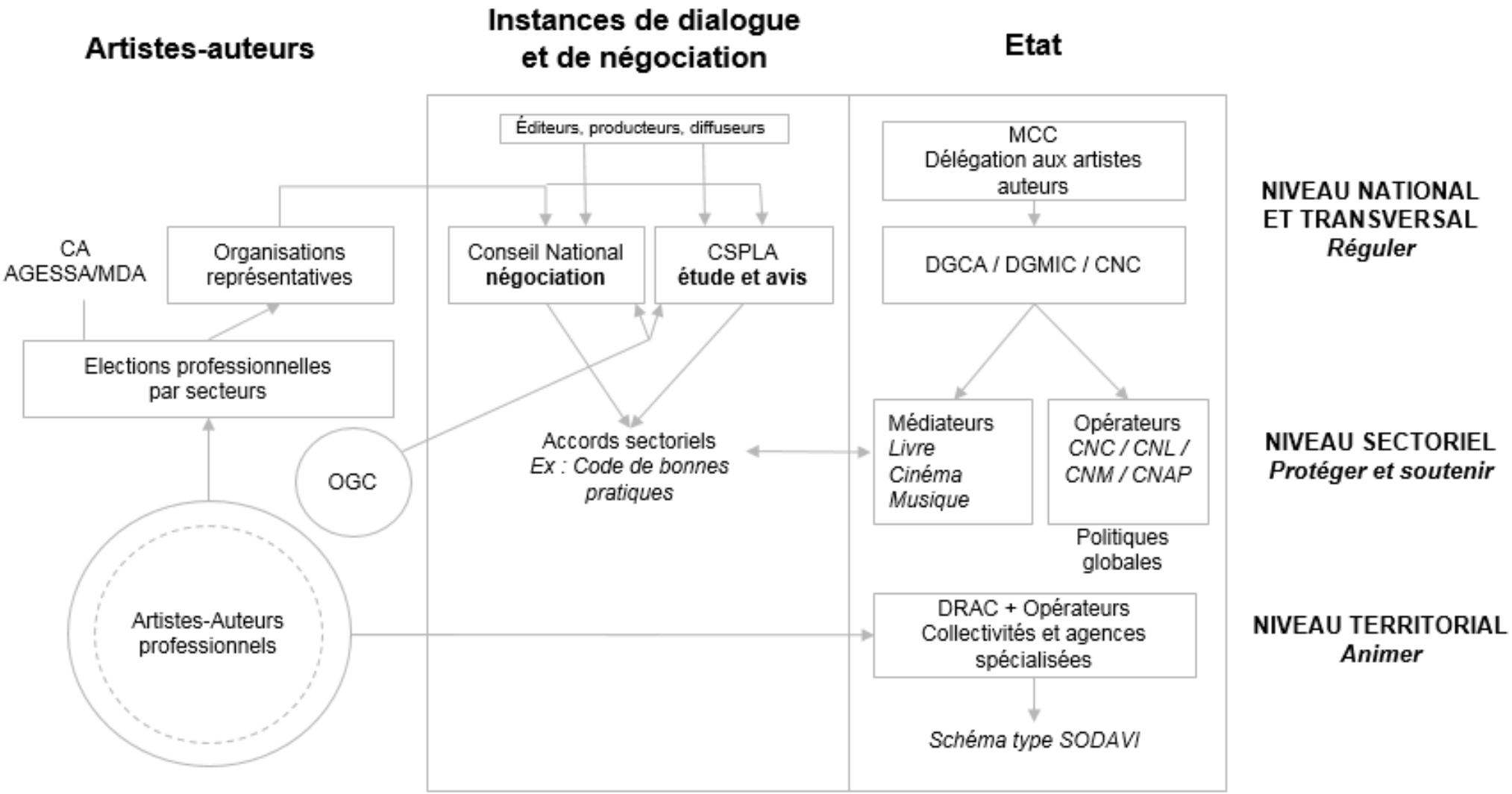
3. Une feuille de route pour de futures négociations collectives

En favorisant la désignation d'interlocuteurs représentatifs, réunis au sein d'instances reconnues, l'Etat pourra envisager la mise en place d'un agenda de réformes protectrices des artistes-auteurs et du travail de création, qui méritent une concertation interprofessionnelle préalable. Il est à noter en outre que le législateur tend à encadrer davantage la relation contractuelle, ce qui est parfaitement complémentaire avec l'esprit des propositions de la mission en matière de négociation collective. La mission a ainsi pris connaissance des mesures favorisant la transparence dans l'exécution du contrat, permettant le réajustement de la rémunération prévue au contrat ou encore créant un droit de résiliation du contrat au profit de l'auteur telles qu'elles figurent dans le projet de loi relatif à la communication audiovisuelle et à la souveraineté culturelle à l'ère numérique qui sera prochainement soumis au Parlement.

3.1 Établir et diffuser les bons usages professionnels

Le recensement et la formalisation de bonnes pratiques professionnelles devraient être poursuivis et systématisés pour que celles-ci acquièrent une portée générale, comme cela fut le cas pour le contrat d'édition à l'ère numérique. Certains secteurs se dotent progressivement, sous l'impulsion des associations et syndicats d'auteurs, de codes de bonnes pratiques visant à encadrer les relations avec les diffuseurs et à prohiber les abus, à l'instar des photographes professionnels. Dans le secteur des arts visuels, le Comité professionnel des galeries d'art a lui-même édicté un code de bonnes pratiques qui doit être salué. En s'appuyant sur les instances professionnelles décrites ci-dessus, l'Etat devrait encourager, voire exiger, l'élaboration de tels documents pour chaque secteur de création, et s'assurer, en les soumettant à l'approbation du Conseil national des artistes-auteurs, que l'ensemble des acteurs concernés s'engagent à respecter ces bonnes pratiques. L'élaboration de contrats type de cession de droits, en particulier, apparaîtrait comme une première mesure protectrice attendue des auteurs, à condition bien sûr de s'assurer du respect effectif de ces bonnes pratiques.

La future architecture à trois niveaux



Les négociations sectorielles peuvent en outre aboutir à des accords professionnels, eux-mêmes susceptibles d'être étendus par arrêté ministériel. À ce titre, la conclusion en 2017 des accords de transparence dans les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma illustre la possibilité de faire émerger des bonnes pratiques. Le rôle des instances représentatives sera donc, avec l'incitation des pouvoirs publics, de favoriser ce processus pour l'ensemble des secteurs de création.

Les accords professionnels de transparence de 2017 dans les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma

Prévus par la loi de 2016 relative à la liberté de création, les accords de transparence signés par les associations d'auteurs, les organismes de gestion collective et les sociétés de production et étendus par arrêté ministériel en juillet 2017, marquent une avancée dans l'amélioration des relations professionnelles entre auteurs et producteurs. Ils obligent notamment les sociétés de production à communiquer les budgets et les plans de financement, de même que les comptes d'exploitation des œuvres. Ils aboutissent également à un dispositif de rémunération plus protecteur pour les auteurs, à travers, d'une part, une définition harmonisée des « recettes nettes part producteur » (RNPP) évitant le moins-disant, ainsi que d'autre part, la mise en place d'un versement du pourcentage par la société de production dès le premier euro de recettes, mettant fin à l'absorption du pourcentage de l'auteur sur les recettes d'exploitations par le minimum garanti concédé.

3.2 Renforcer la transparence sur la rémunération proportionnelle des artistes-auteurs

La détermination d'un taux de rémunération de l'auteur, applicable aux recettes d'exploitation d'une œuvre, relève normalement des partenaires. Toutefois, au regard des pratiques disparates, souvent peu avantageuses pour les auteurs, observées dans chaque secteur en termes de rémunération proportionnelle, une réévaluation et une harmonisation des taux est certainement à réaliser, notamment pour résorber les inégalités selon le sexe. Les gains de productivité réalisés par les secteurs de la production et de l'édition ne se sont pas traduits par une augmentation de la rémunération proportionnelle des auteurs, qui n'atteint ou dépasse qu'exceptionnellement 10 % des recettes d'exploitation. L'Etat doit inviter les professionnels à s'entendre autour de cette question dans le cadre des instances représentatives en posant l'objectif d'un rééquilibrage de la rémunération en faveur des auteurs. La détermination de taux de référence agréés[53], en particulier s'agissant du pourcentage des droits numériques ou des éditions en livre de poche, ainsi qu'une possibilité de modulation de la durée de certaines cessions de droits, seraient à cet égard des objectifs majeurs pour les artistes-auteurs.

Une transparence systématique et régulière de la part des cessionnaires de leurs droits envers les auteurs est une attente très forte. Face au manque de transparence pointé dans l'ensemble des secteurs de la création, deux axes essentiels de progrès sont identifiés par la mission. D'une part, l'information communiquée aux auteurs sur les chiffres de diffusion de leur œuvre gagnerait à être systématisée, en particulier pour les ventes dans l'édition littéraire. D'autre part, la reddition des comptes, permettant aux auteurs d'avoir connaissance de la rémunération liée à l'exploitation de leur œuvre, est effectuée avec un important décalage dans le temps, et pas toujours de manière complète. Cette situation est difficilement compréhensible à une époque où il paraît banal que les banques, par exemple, fournissent à leurs clients des

[53] Selon des modalités compatibles avec le droit de la concurrence découlant notamment de l'article 101 du traité sur le fonctionnement de l'Union européenne.

informations en ligne en temps réel sur leurs opérations via un espace personnel sécurisé. L'amélioration de l'information sur les ventes effectives en réponse à une demande de l'auteur ne suppose pas les mêmes investissements qu'un changement de périodicité – par exemple semestriel – de la reddition des comptes. Elle doit donc constituer une priorité.

Si les conditions d'amélioration de la situation doivent être décidées avec l'ensemble des professionnels, l'action régulatrice de l'Etat sera là aussi nécessaire. Un accompagnement des éditeurs les plus fragiles dans la transformation de leurs outils comptables, afin de faciliter techniquement la reddition des comptes aux auteurs, serait envisageable, le cas échéant grâce au concours financier des OGC ou *via* le programme des investissements d'avenir. À cet égard, la mission relève que le projet de loi relatif à la communication audiovisuelle et à la souveraineté culturelle à l'ère numérique, qui sera prochainement soumis au Parlement, crée une obligation de reddition de comptes annuelle à la charge de tout bénéficiaire d'un contrat d'exploitation par lequel un auteur ou un artiste interprète a cédé tout ou partie de ses droits.

Taux de rémunération et redditions de comptes dans le secteur du livre[54]

Dans le secteur du livre, le taux moyen de rémunération constaté s'élève en 2018 à 7,2 % pour l'exploitation papier à 11,1 % pour l'exploitation numérique. Pour l'exploitation papier, les secteurs les plus rémunérateurs sont le roman (8,5 %), la bande dessinée (8 %), tandis que la catégorie jeunesse connaît un taux moyen de 5,2 % seulement. Il est à relever que 25 % des auteurs déclarent ne percevoir aucun à-valoir, ce qui rend la question de leur rémunération proportionnelle d'autant plus cruciale.

Par ailleurs, seul un tiers des auteurs estime que les redditions de comptes sont claires et complètes chez tous leurs éditeurs ou la majorité d'entre eux. Les deux tiers des auteurs déclarent en outre devoir parfois, souvent ou toujours, réclamer leurs relevés de droits ou écrire à leurs éditeurs pour réclamer le paiement des droits.

3.3 Reconnaître la valeur du travail créatif par la mise au point d'un contrat de commande

La question de la rémunération du travail doit être au cœur de la protection de l'auteur et appelle une meilleure prise en compte de la réalité de l'acte de création. En effet, la commande d'une œuvre littéraire ou artistique n'est aujourd'hui pas rémunérée en tant que telle (*cf. supra*) malgré la distinction posée par le code de la propriété intellectuelle entre le contrat de louage d'ouvrage, ou « contrat de commande », et le contrat de cession. En tirant les conséquences des mutations du secteur culturel, devenu largement une industrie de commande (notamment dans les secteurs du cinéma, de l'audiovisuel et une partie de l'édition), un dispositif contractuel rémunérant le temps de travail de l'auteur, préempté par le commanditaire, doit être envisagé.

La possibilité de recourir à un contrat de commande ne va pas toutefois sans soulever plusieurs questions, qui constituent les termes d'un débat, notamment sur le plan juridique et en termes de cohérence avec un système fondé principalement sur le droit d'auteur. La distinction de la rémunération du travail de l'auteur de la rémunération liée à

[54] Source : 7ème baromètre des relations auteurs-éditeurs, SCAM / SGDL, avril 2018.

l'exploitation de l'œuvre pourrait revenir à remettre en cause la pratique des avances, qui s'apparentent à une dette contractée par l'auteur vis-à-vis de son commanditaire, s'imputant sur le montant de la rémunération proportionnelle due à l'auteur, même si, en pratique, l'avance n'est que rarement remboursée par l'auteur.

L'identification des tâches constitutives du travail créateur à rémunérer paraît toutefois malaisée. À ce jour, seuls les scénaristes, dont le mode d'écriture est particulièrement normé et séquencé, pratiquent le contrat de commande. La question peut se poser cependant dans d'autres secteurs tels que la bande dessinée.

Par ailleurs, si la rémunération des travaux de commande donnerait aux auteurs un pouvoir de négociation supplémentaire et contribuerait à rééquilibrer les relations contractuelles, elle pourrait s'accompagner d'un autre côté d'une moindre rémunération de l'exploitation de l'œuvre, toutes choses égales par ailleurs. Toutefois, il serait dans l'intérêt des éditeurs de mieux reconnaître la valeur du travail de l'auteur, à l'heure où l'univers de la création est de plus en plus concurrentiel et où des acteurs alternatifs apparaissent, qui peuvent proposer aux auteurs un nouveau mode de rémunération. Le gain serait au minimum une meilleure temporalité du versement des revenus.

Une expertise préalable demeure donc nécessaire avant de porter devant les instances représentatives le projet d'inscription dans le code de la propriété intellectuelle d'un contrat de commande prévoyant la rémunération du travail de création en droits d'auteur. Le CSPLA pourrait être saisi du sujet dès maintenant, afin de préciser les modalités d'articulation entre un tel contrat de louage d'ouvrage et le contrat de cession des droits d'auteur. Des dispositions complémentaires dans le code de la sécurité sociale seraient en outre nécessaires, dans la mesure où celui-ci est aujourd'hui muet sur les contributions dont un producteur ou un diffuseur doit s'acquitter s'il rémunère en tant que telle l'exécution de la commande passée à un auteur.

<u>Recommandation n°10 :</u> Organiser la concertation et la négociation collective en vue de parvenir, d'ici la fin 2021, à :

- la détermination d'un taux de référence de rémunération proportionnelle des artistes-auteurs selon les secteurs,

- la mise en place d'une transparence accrue sur les résultats de l'exploitation de leurs œuvres, en particulier le suivi des ventes,

- l'introduction dans le code de la propriété intellectuelle d'un contrat de commande rémunérant en droits d'auteur le temps de travail lié à l'activité créatrice,

- la diffusion des bonnes pratiques professionnelles, dans le sens d'un meilleur équilibre des relations entre les artistes-auteurs et l'aval de la création, ainsi que d'un encouragement à la diversité dans la création.

4. Renforcer les politiques de soutien aux artistes-auteurs

Avant d'aborder la nature des mesures de soutien envisagées par la mission, celle-ci entend souligner que **la conception de politiques publiques en faveur des artistes-auteurs suppose d'assurer un suivi fiable de l'évolution économique et sociologique des artistes-auteurs.** La mission a dû en effet constater le manque de fiabilité des données recueillies sur des informations de base issues de l'AGESSA et de la MDA. Le nouvel outil statistique, qui va se mettre en place pour tenir compte de la réforme du prélèvement des cotisations, doit être conçu de manière à, d'une part, sécuriser les données actuellement recueillies, d'autre part, affiner les indicateurs de suivi des artistes-auteurs selon les secteurs, les âges ou encore les genres par exemple. Il paraît ainsi essentiel de pouvoir déterminer la part des auteurs qui n'exerce pas d'autre activité professionnelle que leur activité artistique. En effet, les politiques publiques tournées vers les auteurs doivent pouvoir, a minima, mesurer le public qu'elles entendent toucher. Des études qualitatives sont en outre nécessaires pour apprécier des éléments aussi importants que la pluriactivité, notamment la pluriactivité artistique elle-même, la répartition du temps entre les différentes activités ou encore l'origine sociale. La mission considère qu'un observatoire pourrait jouer ce rôle et qu'il aurait toute sa place au côté d'une instance nationale représentative des artistes-auteurs.

Il serait nécessaire, enfin, de replacer cette information dans une vue d'ensemble de l'évolution économique de chacune des grandes filières de la création, domaine où l'information est aussi inégale ou lacunaire, alors qu'un sujet aussi important appelle un suivi régulier.

Recommandation n°11 : Créer un observatoire auprès du Conseil national des artistes-auteurs afin de mettre en œuvre un suivi statistique et qualitatif affiné et fiable.

La mission a par ailleurs envisagé des mesures de différentes natures pour mieux soutenir les auteurs économiquement et faciliter leur activité.

4.1 Les aides publiques allouées à la culture doivent comporter une part plus importante pour les artistes-auteurs

Les aides publiques allouées dans le secteur de la culture doivent mieux cibler les auteurs. La mission a constaté qu'une très faible part des aides publiques allouées au secteur de la culture était consacrée spécifiquement aux artiste-auteurs.

En effet, si l'accent a été mis sur d'autres aspects de la politique culturelle, la situation des auteurs aujourd'hui rend nécessaire de donner une priorité aux actions directes en leur faveur. A titre d'exemple, les aides allouées par le CNL ne sont consacrées directement aux artistes-auteurs qu'à hauteur de 11,6% quand les éditeurs en reçoivent 22,2% ou les structures d'accompagnement ou de valorisation du secteur du livre 21,4%, même si celles-ci bénéficient indirectement ou en partie aux artistes-auteurs. Dans les arts plastiques, les artistes-auteurs bénéficient, au titre du soutien à la production artistique, de 16 % environ de l'ensemble des

dispositifs d'aide du CNAP, y compris les acquisitions et commandes. Dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, le total des aides à la création versées par le CNC peut être estimé à 11 M€ (5,5 M€ pour chacun des secteurs audiovisuel et cinéma), sur un volume global d'aides de près de 760 M€, ce qui représente une part encore plus faible de l'ensemble des aides. Le simple redéploiement de 1,5 % de cette enveloppe globale permettrait à lui seul d'accroître de 100 % les crédits fléchés vers les auteurs.

La mission estime donc que le contexte actuel appelle un rééquilibrage des aides vers les auteurs. Un tel effort de réallocation des ressources doit pouvoir être accompli à budget constant, compte tenu de la modestie des aides actuelles.

Recommandation n°12 : Accroître par redéploiement la part des aides accordées aux artistes-auteurs dans l'ensemble des aides publiques allouées à la création et la diffusion.

4.2 Quelles nouvelles ressources pour les aides aux artistes-auteurs ?

Il est évident que l'accroissement du marché doit constituer le premier gisement de ressources pour les auteurs, avec des segments de croissance tels que les droits étrangers ou les livres audio. L'éducation nationale a également un rôle décisif pour former de nouvelles générations de lecteurs, d'auditeurs de musique, etc. Toutefois, la mission s'est interrogée sur l'existence de leviers plus directement à la main des pouvoirs publics.

4.2.1 La création de nouvelles taxes n'est pas la piste la plus prometteuse

Si plusieurs pistes de réflexion autour de la création de nouvelles recettes ont été soumises à la mission, leur mise en œuvre rencontrerait des obstacles importants. Le contexte politique, économique et social ne se prête guère à la création de nouvelles taxes et les pistes envisagées soulèvent, pour certaines, des questions juridiques, pour d'autres, des questions de politique culturelle, pour d'autres encore, des questions de faisabilité. D'une manière générale, aucune ne laisse penser qu'elle permettrait de générer une ressource significative.

Il a été envisagé de mettre en place un mécanisme de solidarité entre les artistes-auteurs du domaine public et les auteurs vivants. L'idée, déjà avancée par Victor Hugo, apparaît séduisante à première vue. En effet, l'exploitation des œuvres du domaine public ne donne, par définition, pas lieu au paiement de droits d'auteur. Ce mécanisme de solidarité entre les artistes-auteurs aurait du sens mais il nécessiterait une augmentation significative du prix des œuvres relevant du domaine public, si le but est de dégager une ressource notable. En outre, l'adjonction de préfaces ou de notes ferait de ces éditions des œuvres protégées sortant du champ d'une telle taxe.

L'idée d'un droit de suite sur le livre d'occasion paraît juridiquement incertaine, techniquement complexe et peu à même de générer une ressource significative. En 2016, plus d'un acheteur de livres sur cinq a acheté au moins un livre d'occasion, cette proportion progressant de façon régulière puisque l'achat de livres d'occasion concernait 18 % des

acheteurs en 2012 et 21,5 % en 2016. La part de la vente de livres d'occasion se limite toutefois à 15% du total des achats de livres et représente 6% des dépenses occasionnées pour les achats de livres. Or, l'artiste-auteur ne peut empêcher la revente ultérieure d'un bien, en application de la règle de l'épuisement du droit de distribution prévue par les dispositions de l'article L. 122-3-1 du code de la propriété intellectuelle, ni ne perçoit de droits sur la revente de ses livres. Aussi, il a pu être envisagé, sur le modèle de ce qui existe pour les œuvres d'art originales, qu'une compensation financière soit versée à l'artiste-auteur en contrepartie de cette revente dès lors que le droit perçu à l'occasion de la première vente n'assure pas, à lui seul, une juste rémunération de l'auteur. Cette piste apparaît toutefois incertaine au regard du droit de l'Union, complexe à mettre en œuvre et la ressource qu'elle pourrait générer ne semble pas suffisamment significative à ce stade pour qu'il puisse sérieusement être envisagé de tenter de lever les obstacles juridiques et techniques indiqués.

Une mention à part doit être faite toutefois d'une éventuelle taxe sur les transactions de commerce d'art, proposition avancée par le président du Comité professionnel des galeries d'art lors de son audition, dans un secteur particulièrement dépourvu. Si l'option d'une taxe était jugée inopportune, il resterait celle d'une contribution volontaire des galeries à un fonds d'aide à la création logé au CNAP, les versements correspondants étant susceptibles de bénéficier dans ce cas des avantages fiscaux attachés au mécénat.

4.2.2 Les aides aux auteurs pourraient en revanche bénéficier d'un soutien accru des organismes de gestion collective

La mobilisation des ressources consacrées par les OGC à des actions en faveur des auteurs gagnerait à être précisée, alors que les dépenses de soutien à la création des OGC représentent un peu moins de la moitié de l'ensemble des dépenses qu'ils consacrent à l'action artistique et culturelle. En effet, le code de la propriété intellectuelle prévoit que les ressources issues de la rémunération pour copie privée et des droits irrépartissables sont indistinctement affectées par les OGC à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, à la formation des artistes ainsi qu'à l'éducation artistique et culturelle. Or, chacun de ces types d'action répond à des logiques et des besoins très différents. Il serait légitime de prévoir dans le code une part minimum des ressources d'action artistique et culturelle devant être affectée aux aides directes à la création, en tenant compte des niveaux actuels d'aides (*cf.* annexe n°10).

Recommandation n°13 : Préciser l'article L. 324-17 du CPI en prévoyant une part minimum des crédits d'action artistique culturelle devant être employée par les OGC à des aides directes aux auteurs.

4.3 L'activité des artistes-auteurs doit être facilitée en simplifiant et en expliquant les règles qui leurs sont applicables

La reconnaissance des artistes-auteurs appelle un effort particulier en matière d'accessibilité, de simplification et de sécurisation des règles qui leur sont applicables. La mission estime que ce triple objectif pourrait être atteint à l'aide d'un outil regroupant le corps de règles applicables aux auteurs et les informations administratives nécessaires à leurs démarches, qu'il s'agisse par exemple de savoir comment déclarer ses revenus ou un arrêt maladie. En outre, il conviendrait de mieux former et de mieux identifier les interlocuteurs des artistes-auteurs. Beaucoup ont regretté l'absence d'un guichet unique leur permettant d'être au contact d'une personne sur l'ensemble des questions qu'ils peuvent être amenés à se poser. **La création d'une instance nationale de représentation des artistes-auteurs pourrait s'accompagner d'un portail accessible aux artistes-auteurs remplissant des fonctions de cette nature.**

Enfin, les initiatives du ministère de la culture qui tendent à sécuriser la situation des artistes-auteurs par l'information doivent être multipliées et encouragées. La mission relève à cet égard, que le ministère de la culture mène actuellement des travaux avec le ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse en vue de mieux informer les établissements scolaires quant aux démarches qui leur incombent pour rémunérer les interventions des auteurs. Ce travail doit être salué et conduire à une issue rapide car les auteurs pâtissent des difficultés actuelles qui sont en outre susceptibles de réduire la demande d'interventions des auteurs en milieu scolaire, ce qui serait dommageable pour tous. De plus, en matière fiscale, l'intervention de la mission fiscalité du secrétariat général du ministère a permis d'obtenir l'interprétation officielle de l'administration fiscale sur certaines mesures fiscales techniques et complexes[55], ce qui améliore l'accessibilité des artistes-auteurs aux règles auxquelles ils sont soumis, et est donc à encourager également. La création d'une délégation des artistes-auteurs au ministère de la Culture devrait permettre d'animer la coordination interministérielle sur ce sujet (*cf.* recommandation n°9).

<u>Recommandation n°14</u> : Faciliter l'accès aux règles applicables aux artistes-auteurs en créant un portail d'information géré par le ministère de la culture en liaison avec la direction de la sécurité sociale et le ministère de l'économie et des finances.

<u>Recommandation n°15</u> : S'assurer que tous les organismes de sécurité sociale connaissent les règles applicables aux artistes-auteurs et disposent d'une personne ressource identifiée comme référent.

[55] Notes de la DGFP au SG du ministère de la culture des 14 février et 5 juillet 2019 sur le régime fiscal applicable aux aides perçues par les auteurs en compensation de la hausse de la CSG ainsi que sur le caractère exceptionnel de certains revenus perçus par les auteurs au regard de la détermination du crédit d'impôt modernisation du recouvrement.

4.4 L'Etat doit jouer un rôle incitatif en respectant les règles et bonnes pratiques et en conditionnant les aides qu'il alloue au respect de celles-ci

Il est de la responsabilité des pouvoirs publics d'agir de façon exemplaire, dans le respect du droit d'auteur et des droits des auteurs.

L'Etat devrait se mettre en mesure d'assurer le suivi des activités culturelles déployées par l'ensemble de ses administrations. En se dotant d'indicateurs adaptés, intégrés aux contrats d'objectifs et de performance, le ministère de tutelle pourrait ainsi s'assurer que les administrations publiques font du soutien aux artistes-auteurs une action prioritaire et, bien sûr, qu'elles appliquent correctement les dispositions du code de la propriété intellectuelle ou les bonnes pratiques identifiées par les professionnels.

Sur ce point, l'exemplarité passe en particulier par l'application du droit de représentation par les institutions publiques dans le secteur des arts visuels. À la suite de la recommandation d'un minimum de rémunération des artistes dont les œuvres sont présentées dans des expositions temporaires, émise par un groupe de travail[56] et endossée par le ministère en 2019, l'heure est venue de sa mise en œuvre.

Ce travail mérite d'être salué dans la mesure où il aura permis un déblocage psychologique sur ce sujet. Il conviendrait toutefois de saisir cette occasion pour adopter une démarche plus volontariste et généraliser le dispositif à l'ensemble des expositions temporaires en mettant en place un véritable droit de représentation pour les artistes, s'appliquant sans délai et de manière inconditionnelle aux structures publiques. En effet, à ce stade, le minimum de rémunération envisagé, qui concerne les expositions temporaires, repose sur une base volontaire et n'a pas vocation à s'appliquer à l'ensemble des musées de France. On peut donc redouter qu'en l'état le dispositif ne soit que partiellement appliqué. **De l'exemplarité de l'Etat en la matière dépend l'issue des négociations qui se tiendront dans les lieux d'expositions dépendant des subventions publiques**, au premier chef les FRAC. Le droit de représentation afférant à l'exposition d'une œuvre acquise pour les collections permanentes doit quant à lui avoir été prévu par le contrat de cession de droits.

La question de la rémunération des artistes-auteurs dans le cadre des salons et festivals doit également être abordée, en réponse à la revendication exprimée par certaines organisations. Deux types d'arguments sont cités par ces dernières : le temps de présence dans ces manifestations s'impute sur le temps de travail ; les dédicaces sont elles-mêmes des œuvres dans certains secteurs tels que la bande dessinée ou la livre jeunesse illustré. À ce jour, le CNL fait obligation aux festivals de rémunérer les auteurs officiellement invités – ce qui ne couvre pas les auteurs invités par leur propre éditeur. La mission propose de traiter les cas spécifiques des deux secteurs précités, où les auteurs sont en quasi-totalité des professionnels, travaillant le plus souvent selon des échéances précises, et dont les dédicaces sont de véritables créations. Une tarification de chaque dédicace, en pratique aux Etats-Unis ou en Italie, dénaturerait profondément la relation entre l'auteur et le public et serait source d'inégalités entre auteurs. Aussi, la mission recommande plutôt la mise en place d'un forfait à la journée pour ces catégories d'auteurs. Le financement devrait être examiné au cas par cas selon la manifestation,

[56] Ce groupe associait les FRAC, les centres d'arts, le CIPAC, les sociétés de gestion collective (ADAGP et SAIF) ainsi que le service des musées de France.

le cas le plus difficile étant par son ampleur le festival de la bande dessinée d'Angoulême où sont présents quelque 1 500 auteurs. Un geste particulier de l'Etat serait bienvenu en 2021 pour l'ouverture de l'année de la bande dessinée, qui appellerait un geste équivalent de la SOFIA, au titre de son action culturelle. En revanche, les signatures en librairie devraient être exclues, car il s'agit d'une relation personnalisée avec le libraire et le public dont la spécificité doit être préservée.

L'Etat, les collectivités et les institutions publiques qui versent des aides et des subventions à des acteurs de l'aval (organisateurs de festivals, expositions temporaires ou autres manifestations culturelles, diffuseurs…) doivent en outre exiger que les bénéficiaires réservent un traitement favorable aux auteurs. Ainsi, la mission estime que l'obtention d'aides publiques doit être conditionnée par les garanties d'un traitement équitable des artistes-auteurs. Le versement de telles aides en vue de l'organisation de salons littéraires par exemple pourrait être soumis à l'assurance que les auteurs participant recevront une rémunération.

De même, il pourrait être demandé d'assurer une représentation des autrices ou des jeunes ou encore de garantir aux auteurs le versement de leur droit de représentation. Il pourrait encore être exigé de garantir un droit de représentation aux artistes-auteurs dans les expositions temporaires. Cette conditionnalité des aides semble de nature à constituer un levier non négligeable en faveur des auteurs.

Enfin, les biais multiples, implicites et parfois involontaires, qui affectent l'accès aux professions artistiques et le déroulement de carrière d'artiste-auteur doivent être recensés pour être surmontés.

Devenir artiste-auteur devrait être facilité afin d'éviter les biais sociaux et culturels. À ce titre, la reconnaissance d'une valeur de l'acte de création permettrait de diminuer le coût d'entrée dans le métier d'auteur et de favoriser l'émergence des talents et la diversité des œuvres. En effet, le système de rémunération actuel des auteurs, conditionné par la diffusion de leurs œuvres, favorise les *insiders* et fait courir le risque d'un certain conformisme, poussant les auteurs à chercher d'abord à répondre aux attentes des diffuseurs. Les procédures de demandes de soutien, qui prennent la forme de dossiers approfondis, exigent des candidats de maîtriser des compétences quasi-littéraires, alors que d'autres modes de détection des talents existent, comme l'a fait un récent rapport du CNC[57].

L'amélioration de la place des femmes dans la création appelle également des actions volontaristes, à étudier dans le cadre de la stratégie générale à laquelle travaille le ministère de la culture. Parmi les pistes envisageables, on peut notamment citer les suivantes : l'introduction d'un critère de conditionnalité des aides publiques lié à l'attention portée aux conditions de création pour les femmes ; une féminisation croissante des jurys ; l'adaptation des durées et des conditions d'accueil des résidences afin de recevoir des auteurs avec enfants. Au vu de la multiplicité des facteurs potentiels d'inégalité au sein de la création artistique, des indicateurs précis devraient être mis en place par secteur. A cet égard, le travail du CNC de 2018[58] doit être

[57] *Pour une nouvelle politique des auteurs*, A. Le Bos et B. de Mondenard, CNC, septembre 2017.

[58] *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, CNC, mars 2019, https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/La+place+des+femmes+dans+l%27industrie+cin%C3%A9matographique+et+audiovisuelle.pdf/80d9741a-dbbf-c8b6-5fb6-545272bcc393

salué car il permet de repérer finement les foyers d'inégalité entre les femmes et les hommes dans le secteur du cinéma et de l'audiovisuel et, partant, d'asseoir une politique publique.

<u>Recommandation n°16</u> : Généraliser sans délai le droit de représentation à l'ensemble des expositions temporaires dans toutes les institutions publiques.

<u>Recommandation n°17</u> : Instaurer de manière partenariale avec le CNL et la SOFIA une rémunération des auteurs de bande dessinée et littérature jeunesse, dans le cadre de leur participation à des salons et festivals.

<u>Recommandation n°18</u> : Conditionner l'allocation d'aides publiques au respect des règles et bonnes pratiques relatives aux artistes-auteurs.

<u>Recommandation n°19</u> : Identifier les facteurs d'inégalités parmi les artistes-auteurs, notamment selon l'origine sociale, géographique ou le sexe, et mettre en place des mesures adaptées pour en neutraliser les effets.

4.5 Un meilleur accompagnement des artistes-auteurs tout au long de leur parcours doit être conçu et mis en œuvre

Il a été constaté au cours des auditions que la carrière d'artiste-auteur n'était pas suffisamment pensée comme un parcours aux aspects multiples.

D'abord, les écoles préparent insuffisamment les futurs artistes-auteurs aux dimensions administrative, juridique et commerciale de la carrière à laquelle ils envisagent de se consacrer. Il paraît donc important de veiller à ce que les futurs artistes-auteurs soient mieux préparés, dès la formation initiale, aux aspects administratifs, juridiques et commerciaux qui vont nécessairement émailler leur carrière. Une sensibilisation à l'évolution de la place de l'artiste-auteur dans la société, notamment à l'attente croissante d'interventions de sa part pour présenter son œuvre et parler avec tous les publics, paraît nécessaire.

Ensuite, les aides dispensées ne sont pas pensées dans la continuité, ce qui ne favorise pas l'accompagnement de l'auteur dans la durée. En effet, les dispositifs d'attribution des aides apparaissent morcelés et sans réelle cohérence entre eux. Ce phénomène conduit à un sentiment d'isolement de l'auteur que des aides ponctuelles et cloisonnées ne permettent pas de pallier. La mission estime que les aides publiques devraient être pensées comme susceptibles d'accompagner le parcours d'un auteur dans la durée, en combinant le cas échéant plusieurs dispositifs.

En outre, la mission estime qu'il serait utile de prévoir, au moins dans certains secteurs, un accompagnement des artistes-auteurs par un pair, sur le modèle de ce qui existe dans les pays scandinaves à travers l'institution du « *commissioner* » ou « *commissioning editor* ». Il s'agit d'une figure de mentor ou encore de « *chargé de mission sur la détection de talents, leur suivi, y compris en phase de développement de projets, et l'évaluation de leur performance* »[59]. Un tel dispositif permettrait aux auteurs d'être repérés et soutenus, tant sur la

[59] *Pour une nouvelle politique des auteurs*, A. Le Bos et al. (précité), p. 67.

plan artistique qu'administratif. Cet aspect apparait d'autant plus important que de nombreux jeunes diplômés d'écoles d'art renoncent à la carrière qu'ils envisageaient d'embrasser après quelques années de pratique seulement pour des motifs tirés de l'isolement et du découragement. Un *commissioner* représentant et soutenant l'auteur qu'il accompagne permettrait de tenir compte, dans l'attribution des aides publiques, de critères objectifs qui ne ressortent pas toujours avec évidence d'un dossier écrit, tel que le parcours de l'auteur, ses projets en cours ou encore ses interactions avec le milieu artistique dans lequel il se développe. De même, les résidences d'auteurs devraient intégrer un dispositif d'accompagnement des auteurs qui y séjournent.

Recommandation n°20 : Veiller à ce que les étudiants des établissements d'enseignement artistique bénéficient de formations relatives aux aspects juridiques, sociaux, administratifs et commerciaux de leur future carrière.

Recommandation n°21 : Prévoir des dispositifs d'aides susceptibles d'accompagner les artistes-auteurs dans la durée et étudier en particulier, dans les secteurs où ce serait pertinent, la possibilité de mettre en place un système comparable aux *commissioners* des pays scandinaves.

4.6 L'Etat doit encourager la mobilité des artistes-auteurs en Europe et dans le monde

La visibilité internationale des artistes-auteurs français est un sujet majeur qui mobilise les acteurs publics et privés. L'échange des artistes entre eux, notamment au niveau européen, est de nature à soutenir la création par le renouvellement des idées et des pratiques. Aussi**, la mission estime qu'il est important de veiller à ce que des programmes d'échange internationaux soient proposés aux auteurs, tant par la possibilité pour les auteurs français d'aller à la rencontre de leurs homologues européens, en résidence par exemple, que par l'accueil en France d'auteurs étrangers dans des programmes communs.**

Chaque secteur appelle une politique adaptée à ses spécificités et comporte de nombreux volets que la mission ne pouvait étudier en un délai aussi bref et qui, du côté de l'Etat, concernent plusieurs opérateurs dont beaucoup ne dépendent pas du ministère de la culture ou, à l'instar de l'Institut français, sont placés sous une double tutelle.

S'agissant des arts visuels, que la mission identifie comme le secteur le plus vulnérable, deux objectifs peuvent être fixés :

- **Un programme de résidences de critiques d'art, de commissaires d'exposition et de conservateurs français et étrangers permettrait de promouvoir durablement les artistes travaillant en France.** En effet, les liens qui peuvent s'établir à cette occasion peuvent donner lieu ensuite à un suivi des artistes dans la durée, notamment depuis l'étranger et favoriser ainsi leur visibilité et leur diffusion ;
- Alors que la Grande-Bretagne ou les Etats-Unis ont, avec la *Tate Britain* ou le *Whitney Museum*, des musées dédiés aux artistes vivant dans les deux pays, la France n'a pas de

lieu ou d'institution dont la mission principale ou exclusive soit de montrer la scène artistique nationale. Les initiatives telles que « l'exposition Pompidou » en 1972 ou « la Force de l'art » impulsée par le Premier ministre Dominique de Villepin ont pâti de leur empreinte politique originelle et n'ont pas eu de suite. L'espace d'exposition du CNAP ne permet pas de combler cette lacune et la programmation du Musée national d'art moderne obéit à une logique à la fois internationale et historique plus large, qui a sa légitimité. **L'absence de manifestation visant à montrer la vitalité de la création dans notre pays, notamment dans sa diversité territoriale et en y incluant bien entendu les artistes étrangers qui ont un lien avec la France, demeure une lacune qui doit être comblée**, ce à quoi ne peuvent suffire des initiatives, par ailleurs bienvenues, telle que l'exposition « *Futur, ancien, fugitif. Une scène française* » au Palais de Tokyo. Le CNAP pourrait être investi de cette mission, qui pourrait faire appel aussi à un regard de commissaires étrangers, les galeries nationales du Grand Palais pouvant constituer le lieu d'exposition de grande envergure nécessaire.

Recommandation n°22 : Renforcer et multiplier les programmes d'échanges internationaux au bénéfice des artistes-auteurs, des critiques d'art, des commissaires d'exposition et des conservateurs.

Recommandation n°23 : Organiser une manifestation ou un cycle d'expositions d'ampleur nationale autour de la création contemporaine en France visant notamment à montrer sa vitalité et sa diversité territoriale.

Annexe n°1 : Lettre de mission du ministre de la Culture à Bruno RACINE

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère de la Culture

Le Ministre

Monsieur Bruno RACINE

Paris, le 09 AVR. 2019

Nos réf. : TR/2019/D/7923/CRA

Monsieur le Conseiller Maître, cher Bruno,

Au cours des trois dernières décennies, les activités de création ont connu des mutations profondes, liées en particulier à la révolution numérique. Dans ce contexte d'évolutions, d'ailleurs toujours en mouvement, les professions créatives alertent l'opinion et les pouvoirs publics depuis plusieurs années sur la lente dégradation de leurs conditions économiques et sociales, faisant le constat d'un appauvrissement progressif.

Nombreux sont les artistes, auteurs et créateurs qui m'ont fait part de leur inquiétude de voir l'écart se creuser entre le temps qu'ils consacrent à la création et les revenus qu'ils en retirent. Ils demandent à l'État de prendre la mesure du problème et d'envisager des solutions concrètes.

Cette dégradation est due à des causes variées, qu'il s'agisse de dynamiques propres aux différents secteurs de la création concernés ou de l'application de régimes jugés trop complexes ou inadaptés aux réalités de leurs activités. Elle conduit les créateurs à s'interroger sur leur cadre d'activité, qui ne peut être assimilé ni à celui des salariés ni à celui des indépendants. Cette singularité résulte, d'une part, de l'originalité même du travail créatif et, d'autre part, des formes d'accompagnement des pouvoirs publics qui ont pour objectif de protéger et d'encourager l'acte créatif.

À ce moment charnière où les créateurs mettent en doute le caractère protecteur de leur cadre d'activité et sollicitent des pouvoirs publics une réponse adaptée, je souhaite engager une réflexion prospective sur l'auteur et l'acte de création à un horizon de vingt ans, en dehors des schémas habituels. Cette réflexion devra permettre d'adapter les politiques publiques existantes en faveur des artistes, auteurs et créateurs, en proposant de nouvelles orientations d'action publique si cela se révèle nécessaire.

À cet effet, un panorama actuel des conditions économiques de création et de production devra être dressé. Les secteurs d'activité et les professions concernés sont ceux relevant du régime des artistes-auteurs dans ses différentes branches : arts graphiques et plastiques, photographie, écrit, audiovisuel, cinéma, composition musicale et chorégraphie.

.../...

3 rue de Valois, 75033 Paris Cedex 01 France - Téléphone : 01 40 15 80 00

Les difficultés rencontrées par les artistes-auteurs tout autant que les possibilités et chances offertes par les différents dispositifs existants devront être recensées et analysées. Une comparaison avec certaines législations ou réglementations de pays confrontés aux mêmes questions serait très utile.

L'état des lieux permettra de mettre en perspective la situation et les aspirations des auteurs avec les politiques publiques qui ont pour but de les soutenir. Vous vous attacherez notamment à dégager des problématiques communes au croisement des champs du droit d'auteur, du droit fiscal et du droit social.

Votre mission s'engage alors qu'au même moment un important chantier de réforme de la protection sociale des artistes-auteurs est mené en concertation avec l'ensemble des organisations qui les représentent. Votre approche tiendra évidemment compte de cette donnée.

La réflexion que vous mènerez devra être ambitieuse et réaliste, concertée et ouverte, multidisciplinaire et prospective, au service de tous les créateurs.

Pour réaliser cette mission, je vous invite à constituer un collège d'experts permettant d'apporter des regards croisés sur une économie de la création dont la diversité implique la mise en commun d'analyses issues de différentes disciplines (sociologues, philosophes, économistes, juristes, etc.).

Cette mission, de première importance pour anticiper les enjeux de demain au service des créateurs, sera pilotée au niveau du ministère par la direction générale de la création artistique (DGCA), en lien étroit avec la direction générale des médias et des industries culturelles (DGMIC), le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et le secrétariat général, également concernés par cette réflexion. Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) et le Conseil national des professions des arts visuels (CNPAV) pourront, en cas de besoin, offrir une enceinte de consultation utile.

Pour mener à bien votre mission, Monsieur Noël Corbin, inspecteur général des affaires culturelles, vous accompagnera dans le cadre de vos travaux.

Je souhaite que vous puissiez me remettre vos conclusions avant le 15 novembre 2019.

Votre parfaite connaissance des politiques publiques de la culture et votre goût pour l'analyse des mutations de notre société, ainsi que vos capacités d'écoute et d'analyse reconnues de tous et déjà mises à profit au sein du ministère de la Culture, sont pour moi des gages de confiance et de réussite.

Je vous remercie d'avoir accepté cette mission et vous prie d'agréer, Monsieur le Conseiller Maître, à l'assurance de ma très sincère considération.

Amitiés.

Franck RIESTER

Annexe n°2 : Liste des membres du groupe d'experts associé à la mission

La mission était placée auprès de Mme Tarsot-Gillery, directrice générale de la création artistique, et a reçu le précieux concours de Mme Cécile Ossieux, assistante des inspecteurs et inspectrices des affaires culturelles.

Ont participé à tout ou partie des auditions les personnes dont les noms suivent :

EXPERTS EXTERIEURS

- Stéphanie LE CAM, maître de conférences en droit privé, directrice de l'institut des sciences sociales du travail, université Rennes 2
- Emilie RENARD, commissaire d'exposition indépendante
- François ROUET, économiste de la culture, ancien responsable des études économiques au sein du DEPS

REPRESENTANTS DE L'ADMINISTRATION

- Liliana ALBERTAZZI, DGCA, ministère de la culture
- Gaëlle BEBIN, DGMIC, service du livre et de la lecture, ministère de la culture
- Fabrice BENKIMOUN, DGCA, sous-direction des affaires financières et générales, ministère de la culture
- Marianne BERGER, DGCA, service des arts plastiques, ministère de la culture
- Aurélie BRETON, SG, ministère de la culture
- Etienne BUSSON, DGCA, service des arts plastiques, ministère de la culture
- Audrey CHAFFARD, DSS, ministère des solidarités et de la santé
- Anne CLAUSSE, DSS, ministère des solidarités et de la santé
- Nicolas GEORGES, DGMIC, service du livre et de la lecture, ministère de la culture
- Rémi GIMAZANE, DGMIC, service du livre et de la lecture, ministère de la culture
- Pascal MURGIER, DGCA, service des arts plastiques, ministère de la culture,
- Leslie THOMAS, CNC
- Julien NEUTRES, CNC

Annexe n°3 : Liste des personnes rencontrées dans le cadre de la mission

FRAAP
Julie DESMIDT (coordinatrice)

CAAP
Katerine LOUINEAU

CNL
Vincent MONADE (président)

SNE
Vincent MONTAGNE (président)
Pierre DUTILLEUL (directeur général)

MDA / SMdA CFDT
François DE VERDIERE (président MDA)
Antinéa GARNIER (directrice MDA)
Jean-Marc BOURGEOIS (secrétaire général SMdA)

Représentants d'ESA
Guillaume AUBRY

Groupe La Buse
Emilie MOUTSIS

SCAM
Hervé RONY (directeur général)
Nicolas MAZARS (directeur des affaires institutionnelles-juridiques)
Pascale FABRE (directeur des affaires sociales)

CPE / SGDL
Pascal ORY
Marie SELLIER

SOFIA
Alain ABSIRE (président)
Arnaud ROBERT (vice-président)
Geoffroy PELLETIER (directeur)

SACD
Pascal ROGARD (directeur général)
Patrick RAUDE (secrétaire général)
Véronique PERLES (directrice des affaires sociales)
Guillaume PRIEUR (directeur des relations institutionnelles et européennes)

AICA
Elisabeth COUTURIER (présidente)
Marion ZILIO

La Guilde des vidéastes
Guillaume HIDROT (directeur général)

ATLF
Damien COUET-LANNES (directeur)

La Guilde des scénaristes
Denis GOULETTE (directeur général)
Régis JAULIN (scénariste et président du CA)
Romain PROTAT (scénariste et président du répertoire cinéma)

UPC
Frédéric GOLDSMITH (directeur général)
Antoine REIN (producteur et membre du CA)

SNAC
Emmanuel DE RENGERVE (directeur général)
Pierre-André ATHANE (président, compositeur)
Marc-Antoine BOIDIN (vice-président, dessinateur)
BESSORA (vice-présidente-écrivaine)
Sabine DE ANDRIA

TRAM / SODAVI
Amélie VERLEY
Aude CARTIER
Jean-Baptiste GABBERO (conseiller arts plastiques, DRAC Ile-de-France)

ANdEA
Stéphane SAUZEDDE (co-président)
Michèle MARTEL
Benjamin HOCHART
Aurélien BAMBAGIONI

SAIF
Olivier BRILLANCEAU

ADAGP
Marie-Anne FERRY-FALL

CIPAC
Xavier MONTAGNON (secrétaire général)
Pascal NEUVEUX (président)
Gilles VERCKEN (avocat)

La GAM
Suzanne COMBO (directeur général)

Ligue des auteurs professionnels
Samantha BAILLY (présidente, auteur, scénariste, vidéaste)
Denis BAJRAM (vice-président, dessinateur)

Guillaume NAIL (membre fondateur, président Charte auteurs et illustrateurs jeunesse)

La Guilde des scénaristes
Denis GOULETTE (directeur général)
Romain PROTAT (président répertoire cinéma, scénariste)

SACEM
Jean-Noël TRONC (directeur général)
Blaise MISTLER (directeur des relations institutionnelles)
Patrick LEMAITRE (administrateur)
Richard SEFF (administrateur)
Roger-Pierre HERMONT (directeur des affaires sociales)
Thibaud FOUET (directeur des relations sociétaires)
Arnold TURBOUST (Administrateur)

UNAC
Laurent JUILLET (secrétaire général, compositeur)
Olivier DELEVINGNE (président, compositeur)
Vanessa BERTRAN (présidente de l'Union Professionnelle des Auteurs de Doublage)
Valérie VEGA (auteure, compositrice)
Patrick SIGWALT (membre du CA)

Groupe Ouest
Antoine LE BOS (fondateur du Groupe Ouest)

SNMS
Guy-Pierre COULEAU (président, metteur en scène)
Cyril LE GRIX (vice-président, metteur en scène)

Délégation à la Photographie (DGCA) + Photographes
Patricia MORVAN (co-directrice Agence Vu')
Olivier CULMANN (photographe)
Fred DELANGLE (photographe)
Thierry SECRETAN (photographe auteur, journaliste PAJ)
Pierre MOREL (photographe)
Marion HISLEN (DGCA)
Alexandre THERWATH (DGCA)

SCA / SRF
Sabine LE STUM (SCA)
Cécile VARGAFTIG (SCA)
Nadine LAMARI (SCA)
Raphaël LAFORGUE (SRF)
Julie LETHIPHU (SRF)

SPI
Olivier ZEGNA – RATA (délégué général)
Emmanuelle MAUGER (déléguée générale adjointe)
Nora MELHLI (élue du bureau audiovisuel)
Céline HAUTIER (chargée de mission cinéma audiovisuel)

FNCC
Jean-Philippe LEFEVRE (président)

Syndicat National des Sculpteurs et Plasticiens
Harut YEKMALYAN

Mme Suzanne CAPIAU
(Enseignante à l'université libre de Bruxelles, notamment pour les comparaisons internationales)

Groupe 25 Images
Dominique ATTAL (délégué général)
Fabrice FOUQUET (co-président)
Arnaud SELIGNAC (vice-président, réalisateur)

DEPS (DGMIC-MC)
Loup WOLFF (chef du département des études, de la prospective et des statistiques, MC)
Frédérique PATUREAU (chargée d'études DEPS)

EHESS
Pierre-Michel MENGER (directeur d'études, professeur au Collège de France)

Mme Françoise BENHAMOU
(Professeure à l'université Paris XIII, spécialiste de l'économie de la culture et des médias)

CPGA
Georges-Philippe VALLOIS (président)
Géraldine DE SPEVILLE (déléguée générale)

EAT
Vincent DHEYGRE (président)
Dominique PAQUET (1ère vice-présidente et directrice générale)
Gabriel DE RICHAUD (trésorier)

DSS
Morgan DELAYE (Sous-directeur du financement de la SS)
Audrey CHAFFARD

M. Yves ROBERT
Directeur partant du CNAP

DGMIC - Livre/Audiovisuel/Musique
Ludovic BERTHELOT
Amanda BORGHINO
Thibault ROSSIGNOL

Secrétariat général du ministère de la Culture
Gilbert BORJON, mission fiscalité

Véronique BERANGER, mission fiscalité

Médiateur du Livre (MC)
Sophie-Justine LIEBER, médiatrice du livre
René PHALIPPOU, délégué de la médiatrice du livre

ARP
Mathieu DEBUSSCHERE (directeur général)
Lucie GIRRE (directrice générale adjointe)

Chorégraphes associés
Mme Micheline LELIEVRE (co-présidente)
M. Farid RAHMOUNI (membre du CA)

UPP
M. Mathieu BAUDEAU

USPA
M. Jérôme DECHESNE
M. Stéphane LA BARS

Ces auditions en plénière ont été complétées par des rencontres en format plus restreint, notamment avec des responsables des acteurs de la « nouvelle économie » (Librinova, Meero, Bay Day).

Annexe n°4 : Liste des Sigles

ADAGP : société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques

AFD : Alliance française des designers

AICA France : Association Internationale des Critiques d'Art

ANDEA : Association Nationale Des Ecoles Supérieures d'Art

ARP : Société civile des Auteurs Réalisateurs Producteurs

ATLF : Association des traducteurs littéraires de France

CAAP : Comité des Artistes-Auteurs-Plasticiens

CIPAC : Fédération des professionnels de l'art contemporain

CNC : Centre National du Cinéma et de l'image animée

CNL : Centre National du Livre

CPE : Conseil Permanent des Ecrivains

CPGA : Comité Professionnel des Galeries d'Art

DEPS : Département des Etudes, de la Prospective et des Statistiques (Ministère de la culture)

DGMIC : Direction Générale des Médias et des Industries Culturelles (Ministère de la culture)

DSS : Direction de la Sécurité Sociale

EAT : Ecrivains Associés du Théâtre

ESA : Economie Solidaire de l'Art

FNCC : Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture

FRAAP : Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens

GAFA : Google, Apple, Facebook, Amazon

La GAM : La Guilde des Artistes de la Musique

MDA : Maison des Artistes

SACD : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

SACEM : Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique

SAIF : Société des Auteurs des arts visuels et de l'Image Fixe

SCA : Scénaristes de Cinéma Associés

SCAM : Société Civile des Auteurs Multimédia

SGDL : Société des Gens de Lettre

SMdA CFDT : Solidarité Maison des Artistes CFDT

SNAC : Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs

SNE : Syndicat National de l'Edition

SNMS : Syndicat National des Metteurs en Scène

SNSP : Syndicat National des Scènes Publiques

SNSP : Syndicat National des Sculpteurs et Plasticiens

SODAVI : Schéma d'Orientation pour le Développement des Arts Visuels

SOFIA : Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Ecrit

SPI : Syndicat des Producteurs Indépendants

SRF : Société des réalisateurs de films

TRAM-idf : Réseau art contemporain Paris/Ile-de-France

UNAC : *Union Nationale des Auteurs et Compositeurs*

UPC : Union des Producteurs de Cinéma

UPP : Union des photographes professionnels

USPA : Union Syndicale de la Production Audiovisuelle

Annexe n°5 : « Agenda 2021 pour l'auteur »

Feuille de route de mise en œuvre des recommandations de la mission
Entre janvier 2020 et mai 2021

Mise en œuvre immédiate :

- **<u>Recommandation n°2</u> : Simplifier et assouplir les dispositifs de lissage pour tenir compte des revenus perçus par les artistes-auteurs (calcul des cotisations et des impositions) et leur permettre d'étaler leurs paiements.**

- **<u>Recommandation n°15</u> : S'assurer que tous les organismes de sécurité sociale connaissent les règles applicables aux artistes-auteurs et disposent d'une personne ressource identifiée comme référent.**

- **<u>Recommandation n°16</u> : Généraliser sans délai le droit de représentation à l'ensemble des expositions temporaires dans les institutions publiques.**

Mise en œuvre au cours du 1er semestre 2020 :

- **<u>Recommandation n°3</u> : Étendre le champ des activités accessoires et rehausser le nombre annuel des activités permises ainsi que le plafond des revenus associés, afin de mieux tenir compte des activités de l'auteur dans la cité.**

- **<u>Recommandation n°9</u> : Créer une délégation aux auteurs au ministère de la Culture en tant que point d'entrée unique, chargée de coordonner la politique des artistes-auteurs du ministère de la culture et de ses établissements publics, de piloter la concertation territoriale animée par les DRAC, de préparer les réformes concernant les artistes-auteurs et d'assurer le secrétariat du Conseil national des artistes-auteurs.**

- **<u>Recommandation n°12</u> : Accroître par redéploiement la part des aides accordées directement aux artistes-auteurs dans l'ensemble des aides publiques allouées à la culture.**

- **<u>Recommandation n°13</u> : Préciser l'article L. 324-17 du CPI en prévoyant une part minimum des crédits d'action artistique culturelle devant être employée par les OGC en soutien direct des auteurs.**

- **<u>Recommandation n°14</u> : Faciliter l'accès aux règles applicables aux artistes-auteurs en créant un portail d'information géré par le ministère de la culture en**

liaison avec la direction de la sécurité sociale et le ministère de l'économie et des finances.

- **<u>Recommandation n°17</u> : Instaurer de manière partenariale avec le CNL et la SOFIA une rémunération des auteurs de bande dessinée et littérature jeunesse, dans le cadre de leur participation à des salons et festivals.**

- **<u>Recommandation n°18</u> : Conditionner l'allocation d'aides publiques au respect des règles et bonnes pratiques relatives aux artistes-auteurs.**

- **<u>Recommandation n°18</u> : Prévoir des dispositifs d'aides susceptibles d'accompagner les artistes-auteurs dans la durée et étudier en particulier, dans les secteurs où ce serait pertinent, la possibilité de mettre en place un système comparable aux *commissioners* des pays scandinaves.**

- **<u>Recommandation n°22</u> : Renforcer et multiplier les programmes d'échanges internationaux au bénéfice des artistes-auteurs, des critiques d'art et des conservateurs.**

- **<u>Recommandation n°5</u> : Organiser rapidement des élections professionnelles dans chaque secteur de création artistique afin de doter les artistes-auteurs d'organisations représentatives, financées par les organismes de gestion collective.**

Mise en œuvre au cours du 2nd semestre 2020 :

- **<u>Recommandation n°1</u> : Tenir compte de critères de professionnalité pour permettre aux auteurs de bénéficier d'une prise en charge de leurs surcotisations par les commissions d'action sociale de l'AGESSA et de la MDA, lorsqu'ils ne remplissent pas la condition de revenus et qu'ils en font la demande.**

- **<u>Recommandation n°4</u> : Ouvrir le droit de vote à des élections professionnelles à tous les artistes-auteurs remplissant la condition de revenus (900 fois la valeur moyenne du SMIC horaire) au cours d'au moins une des quatre années écoulées ; dans un second temps, prévoir les modalités permettant d'associer aux élections les artistes-auteurs ne remplissant pas la condition de revenus mais pouvant être regardés comme professionnels au regard de critères objectifs, lorsqu'ils en font la demande.**

- **<u>Recommandation n°6</u> : Généraliser les instances de médiation sectorielles et renforcer leur rôle en leur permettant d'intervenir pour dénouer des litiges individuels opposant des artistes-auteurs aux acteurs de l'aval (éditeurs, producteurs, diffuseurs).**

- **<u>Recommandation n°7</u> : Créer un Conseil national composé des représentants des artistes-auteurs, des organismes de gestion collective et des représentants des producteurs, éditeurs et diffuseurs, chargé de formuler des propositions et de conduire les négociations collectives sur tout sujet intéressant la condition des artistes-auteurs ainsi que leurs relations avec les exploitants des œuvres.**

- **<u>Recommandation n°8</u> : Renforcer la représentation des auteurs au sein du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) et étendre les missions de celui-ci à l'étude de la condition des artistes-auteurs.**

- **<u>Recommandation n°11</u> : Créer un observatoire au sein du Conseil national des artistes-auteurs afin de mettre en œuvre un suivi statistique et qualitatif affiné et fiable.**

- **<u>Recommandation n°20</u> : Veiller à ce que les étudiants des établissements d'enseignement artistique bénéficient de formations relatives aux aspects juridiques, administratifs et commerciaux de leur future carrière.**

Mise en œuvre au cours du 1er semestre 2021 :

- **<u>Recommandation n°10</u> : Organiser la concertation et la négociation collective en vue de parvenir, d'ici la fin 2021, à :**
  - **la détermination d'un taux de référence de rémunération proportionnelle pour les auteurs selon les secteurs,**
  - **la mise en place d'une transparence accrue sur les résultats de l'exploitation de leurs œuvres, en premier lieu sur le suivi des ventes,**
  - **l'introduction dans le code de la propriété intellectuelle d'un contrat de commande rémunérant en droits d'auteur le temps de travail lié à l'activité créatrice,**
  - **la diffusion des bonnes pratiques professionnelles, dans le sens d'un meilleur équilibre des relations entre les artistes-auteurs et l'aval de la création, ainsi que d'un encouragement à la diversité dans la création.**

- **<u>Recommandation n°19</u> : Identifier les facteurs d'inégalités parmi les artistes-auteurs, selon l'origine sociale, géographique ou le sexe, et mettre en place des mesures adaptées pour en neutraliser les effets.**

- **<u>Recommandation n°21</u> : Prévoir des dispositifs d'aides susceptibles d'accompagner les artistes-auteurs dans la durée et étudier en particulier, dans les secteurs où ce serait pertinent, la possibilité de mettre en place un système comparable aux *commissioners* des pays scandinaves.**

- **<u>Recommandation n°23</u> : Organiser une manifestation ou un cycle d'expositions d'ampleur nationale autour de la création contemporaine en France visant notamment à montrer sa vitalité et sa diversité territoriale**.

Annexe n°6 : Les artistes-auteurs au travers des chiffres

Par François Rouet, économiste de la culture,
ancien responsable des études économiques au sein du DEPS

La situation socio-économique des artistes-auteurs et son évolution sont au cœur des préoccupations de ces créateurs qui mettent unanimement l'accent sur sa dégradation. Les propos individuels des artistes-auteurs en attestent et les nombreuses organisations qui les regroupent s'y attachent dans leurs analyses et propositions. Les études sectorielles sur certaines professions (plasticiens, auteurs du livre, photographes, graphistes…) menées depuis plusieurs années par le Ministère de la culture, en particulier par le Deps ou l'Observatoire de l'économie du livre), sur ces populations s'en font également l'écho dans leurs analyses qualitatives mais aussi dans les résultats de leurs enquêtes sur échantillon. On passe là à l'objectivation de la situation des artistes-auteurs, qui nécessite, pour aller plus avant sur les évolutions, de mobiliser des données quantitatives pas simplement ponctuelles mais disponibles sur (longue) période sous forme de séries statistiques. Quelles sont ces données ? Quels sont leur intérêt et leurs limites ?

Trois sources sont mobilisables :

- en premier lieu l'AGESSA et la Maison des artistes, associations agréées qui gèrent le régime des artistes-auteurs au sein du régime général de Sécurité sociale en percevant les cotisations sociales et en servant les prestations à leurs ayant-droits ;

- en second lieu l'enquête Emploi de l'Insee

- en dernier lieu le Recensement de la population mené également par l'Insee

Ces trois sources fournissent des données sur la population des artistes-auteurs et son évolution. Par contre, seules l'AGESSA et la Maison des artistes fournissent des données sur les revenus *artistique*s des artistes-auteurs et leur évolution. Par ailleurs, ces sources diffèrent sur deux points :

- D'abord les conditions d'enquête ou de recueil des données font que ces sources n'offrent pas la même acception de l'artiste-auteur : AGESSA et Maison des artistes considèrent comme artistes-auteurs les personnes qui touchent des droits d'auteur au sens du CPI alors que l'enquête Emploi et le Recensement interrogent sur la « profession exercée à titre principal » par l'intéressé. Le recueil de l'information est assuré par un enquêteur dans l'enquête Emploi et directement saisi par l'intéressé, en auto-administré pour le Recensement[60]. Ces deux sources dénombrent en permanence une proportion de l'ordre de 20 à 25% de salariés, sinon plus, suivant les professions ;

[60] Sur les conditions respectives d'enquête, voir *Chiffres clés 2019 Statistiques de la culture et de la communication* Deps, Ministère de la culture encadré sources et méthodes p.52

- Ensuite, la grande diversité des disciplines artistiques qu'exercent les artistes-auteurs est saisie au travers de nomenclatures différentes. AGESSA et Maison des artistes ont établi des nomenclatures détaillées pour les besoins de leur gestion, qui ont pu atteindre et dépasser la dizaine de postes[61]. Ces nomenclatures distinguent ainsi des « branches » à partir du croisement de « catégories d'œuvres » et de « catégories d'activité ». Pour sa part, l'enquête Emploi et le Recensement utilisent la nomenclature de professions et catégories sociales (PCS) de 2003. Leur exploitation en série longue par le Deps retient 5 catégories professionnelles qui se rapprochent des populations ciblées par l'AGESSA et la Maison des Artistes mais au sein desquelles l'activité n'est pas toujours rémunérée en droits d'auteur. Il s'agit des catégories « artistes plasticiens », « photographes », « concepteurs et assistants techniques des arts graphiques, de la mode et de la décoration », « auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes » et « traducteurs, interprètes ». En tout état de cause, la faiblesse des effectifs des professions culturelles et artistiques dans l'enquête Emploi ne permet guère d'analyses ponctuelles ou détaillées sans retraitement[62].

On s'attachera donc particulièrement aux données fournies par la Maison des artistes et l'AGESSA (actuellement en cours de rapprochement). On gardera néanmoins à l'esprit les points suivants :

- d'abord, il ne s'agit pas d'enquêtes statistiques en tant que telles mais de l'exploitation de fichiers de gestion de ces organismes : les données statistiques sont en quelque sorte le « sous-produit » de leur activité administrative spécifique qui est d'identifier les titulaires de revenus de droits d'auteurs et leurs revenus correspondants pour percevoir leurs cotisations, en particulier lorsque le montant atteint leur permet de toucher des prestations de ce régime (on parle alors d' »affiliés »[63]). Toutes les inflexions intervenant dans l'exercice de cette activité, par exemple l'amélioration de la couverture du champ des artistes-auteurs, l'introduction de nouvelles catégories d'œuvres, la modification des seuils de revenus artistiques pour être affilié, le mode de déclaration des revenus (traitements et salaires ou BNC), la prise en compte des activités annexes,… sont de nature à se répercuter dans les séries statistiques. C'est ainsi que la population des assujettis (voir définition ci-dessous) a beaucoup crû depuis 20 ans dans toutes les disciplines par rapport aux affiliés. Par ailleurs, on notera que les données annuelles les plus récentes peuvent donner lieu à des corrections ultérieures (le plus souvent à la baisse, semble-t-il);

- ensuite la saisie de la discipline (principale) s'effectue a priori lors de la première inscription ; il n'est pas sûr qu'elle fasse ensuite l'objet d'une réactualisation systématique. L'ampleur des populations par discipline est donc la plus fiable pour les disciplines les moins sujettes à des évolutions et à la poly-activité ; par ailleurs, durant toute une période difficile à cerner, les renseignements sur la nature de l'activité et les revenus des non-affiliés au régime des artistes-auteurs qui ne proviennent que de leurs diffuseurs (les artistes-auteurs sont dits « « assujettis »

[61] Cf Marie Gouyon Les artistes-auteurs affiliés à l'AGESSA en 2008 et les artistes-auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009 resp. Culture chiffres 2011-3 et 2011-4 du Deps
[62] Op cité note 1 p.52
[63] La distinction assujettis affiliés a été supprimée en 2019

ou « pré-comptés ») s'avèrent imprécis en particulier sur la nature de l'activité : c'était le cas de près de 40% des 227 0000 assujettis à l'AGESSA en 2008[64]. Si les efforts de l'AGESSA auprès des diffuseurs ont permis de réduire très sensiblement ce taux, il était encore de 13% en 2017[65].

- enfin, hormis pour les affiliés, les revenus des activités *non-artistiques* des artistes-auteurs ne sont pas portés à la connaissance de l'AGESSA et de la Maison des artistes. Or ils sont particulièrement utiles à connaître pour apprécier dans quelles conditions nombre d'artistes-auteurs qui n'en vivent pas peuvent poursuivre leur activité artistique. D'où l'intérêt d'une part des études sectorielles mentionnées précédemment et, d'autre part, l'exploitation des résultats de l'enquête sur les revenus fiscaux et sociaux (ERFS, Insee) par le Deps, qui permet de resituer les revenus personnels des artistes dans l'ensemble des revenus de leur ménage (revenus de substitution, revenus du conjoint, revenus du patrimoine,..)[66].

[64] Cf culture chiffres 2011-3 op cité note 2
[65] Avec une tendance à la dégradation entre 2016 et 2017 Cf. AGESSA Rapport d'activité 2017 p.13
[66] Marie Gouyon *Revenu d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture* Deps Culture chiffres 2015-1

Annexe n°7 : Vous avez dit trop ? ou les avatars de la multiplicité

Par François Rouet, économiste
Membre du groupe d'experts associé à la mission

Les créateurs, leurs œuvres et les productions des différentes filières auxquelles ces derniers contribuent possèdent une caractéristique commune : leur importance numérique, les premiers en termes de nombre d'individus, les secondes en termes de nombre d'œuvres et de produits.

Ces multiplicités font l'objet d'appréciations passablement contradictoires.

D'un côté, ces multiplicités apparaissent comme la condition nécessaire – quoique certainement pas suffisante- d'une véritable diversité des créateurs et des productions, une diversité soutenable au sens où elle soit capable de se renouveler dans la durée : n'est-ce pas d'ailleurs un des objectifs de la politique culturelle que de contribuer à ce renouvellement ?

Mais, d'un autre côté, « beaucoup » semble pouvoir devenir facilement synonyme de « trop nombreux ». Tel est le ton d'un discours médiatique récurrent mais aussi le point de vue que certains acteurs de la création et de la production artistique et culturelle développent.

Comment comprendre cela ?

Peut-être faut-il revenir au fait qu'existent des déséquilibres quantitatifs de nature très différente qui s'avèrent cependant structurels et incontournables :

- *D'abord* le libre accès à l'exercice des activités créatrices, favorable aux émergences, a une conséquence évidente : il y a potentiellement un décalage plus ou moins important entre les candidats qui souhaitent s'engager dans une carrière artistique et ceux qui y parviennent et surtout s'avèrent capables de s'y maintenir dans la durée, fût-ce dans des conditions difficiles.

- *Ensuite*, les filières culturelles sont gouvernées par une économie des contenus qui est, de ce fait, une économie du risque. Il y a un risque double : celui du public de ne pas apprécier les contenus proposés qu'ils ont acheté, celui pour les producteurs et éditeurs de ne pas récupérer les « coûts noyés » qu'ils ont engagé dans la mise au point des contenus et leur mise en marché. Compte tenu de cette incertitude du succès, il s'ensuit d'abord des productions dans lesquelles s'expriment les démarches d'imitation ou au moins de reprises de formules qui marchent ou ont marché pour tirer pleinement parti des prises de risques antérieures. Mais il s'ensuit surtout la recherche de nouveautés et d'innovations dans les contenus, lesquelles s'avèrent essentielles dans des économies dites « de l'offre » où il revient aux producteurs et éditeurs d'offrir à la fois ce qui est attendu et ce qui ne l'est pas. Il s'ensuit une dynamique indéniablement porteuse d'une certaine « pression productive » qui pousse à la multiplication des produits mis sur le marché.

- *Enfin,* faut-il rappeler que la production dans les différents secteurs culturels s'avère bien évidemment sans commune mesure avec les capacités de chacun d'entre nous de se les approprier ? C'est là une réalité aussi évidente que frustrante qui faisait déjà dire à Montaigne qu'il y avait trop de livres à son époque, propos repris souvent par la suite et pas simplement pour le livre.

Au–delà de leur caractère structurel, ces déséquilibres peuvent être sujets à des phénomènes d'exacerbation qui amènent dès lors à s'interroger :

- Nombre de raisons peuvent pousser des jeunes de plus en plus nombreux à envisager des carrières artistiques et à entamer des formations artistiques. Parmi celles–ci on peut citer : des possibilités techniques de création de plus en plus abordables techniquement et financièrement en particulier dans la musique et l'audio-visuel, une population jeune de plus en plus éduquée et sensible aux expressions artistiques et aux gestes créateurs, une relativisation des difficultés et risques de s'engager dans de telles carrières lorsque les perspectives d'avenir paraissent globalement bien incertaines,…On pourrait aussi évoquer le glissement des critères de légitimité des œuvres qui font désormais voisiner l'art social avec l'excellence traditionnellement reconnue par les pairs. Enfin, le terreau de la pratique amateur s'est développé même si son rapport à la pratique professionnalisée est fort complexe.

Si le nombre des candidats à devenir créateurs se fait ainsi important, la nécessaire ouverture au maximum de potentialités créatrices se paie alors de coûts individuels et sociaux de tous ordres qui peuvent paraître exorbitants. Et l'idée d'un « sur-nombre » n'est pas loin.

S'ouvre là l'espace d'une réflexion bienvenue sur les conditions de formation, les mécanismes d'émergence et de reconnaissance des talents, les modes de rémunération et la revendication d'un éventuel statut sans parler des éventuelles stratégies des insiders pour maitrîser l'arrivée de nouveaux entrants et maintenir leur position.

- De même plusieurs raisons peuvent pousser la production des filières d'industrie culturelle à augmenter les effets de la « pression productive » évoquée précédemment. On peut ainsi citer la diminution des coûts de production et de mise au point des contenus grâce aux possibilités techniques évoquées précédemment et en particulier le recours au numérique tant dans l'audiovisuel et le cinéma que dans le pré-presse du livre mais aussi la baisse des coûts d'impression des livres qui permet des tirages initiaux réduits ; tout cela est de nature à favoriser l'auto-production….Le fait de ne pas payer les auteurs si ce n'est au travers d'à-valoirs faibles et versés tardivement est considéré dans le livre comme un facteur facilitant également le développement quantitatif d'une production de nouveautés à risques limités.

Il peut s'ensuivre alors la conjonction, au sein de tous les secteurs d'industrie culturelle, de plusieurs phénomènes qui vont se renforçant mutuellement. Ce sont d'abord les délais accordés aux productions nouvelles pour toucher le public et atteindre ou non le succès se raccourcissent de plus en plus. Ensuite, le rapport entre succès et échecs (qu'exprime la fameuse loi de Diderot dans le livre) tend à se dégrader. Et dans le même temps, le poids croissant des best-sellers, blockbusters et autres productions à très grand succès à la fois coûteuses mais peu risquées laisse moins de place au reste de la production. Même si l'on ne peut guère parler, comme cela a été fait parfois, d'une « gestion par la surproduction », le niveau de production nouvelle peut prendre l'allure d'une « sur-production » lorsqu'elle vient clairement excéder les capacités globales de la filière à la prendre en charge de manière pertinente et efficace, en matière de promotion et de diffusion, en un mot à le faire vivre et exister dans un équilibre entre échecs et succès.

Dès lors, ce sont tous les acteurs de la filière –à commencer par ceux qui éditorialisent les produits fondés sur la création- qui sont alors appelés à faire preuve d'une capacité collective d'auto-régulation.

Ces quelques éléments amènent à trois réflexions qui incitent à utiliser avec précaution les termes de « sur-nombre » et de « sur-production ». D'abord, le malthusianisme n'a pas sa place en matière de création et de culture. Ensuite les phénomènes d'exacerbation évoqués n'ont rien d'une fatalité même si l'on en saisit bien les causes possibles. Enfin et surtout, on ne peut considérer que le *nombre* de créateurs et la *production* d'œuvres auraient des niveaux définis a priori. Bien au contraire, ils correspondent à la manière dont, à un moment donné, la créativité des artistes et des auteurs peut rencontrer de manière soutenable les attentes et les intérêts des publics au travers des productions artistiques et culturelles que les filières éditorialisent. Ces niveaux sont donc endogènes et traduisent des compromis et des équilibres entre des dynamiques de nature différentes voire contradictoires qui gouvernent ces « mondes de l'art », attestant ainsi de la responsabilité collective de leurs acteurs pour les gérer.

Annexe n°8 : Élaboration d'un droit contractuel applicable « en amont » avant toute exploitation de l'œuvre

Par Stéphanie Le Cam,
maître de conférences en droit privé, directrice de l'institut des sciences sociales du travail, université Rennes 2

PREMIÈRE PARTIE

Élaboration d'un droit contractuel applicable « en amont »

avant toute exploitation de l'œuvre

I. Exposé des problématiques juridiques actuellement vécues par les acteurs du secteur

Actuellement, le temps consacré à la conception et à la réalisation de l'œuvre ne fait l'objet d'aucun encadrement légal spécial. Si le Code de la propriété intellectuelle envisage expressément une distinction entre la **commande** d'une œuvre et la **cession** des droits à l'article L. 111-1, c'est uniquement pour gérer la question de la titularité des droits, il ne prévoit par exemple aucune disposition relative à la rémunération minimum due en contrepartie du temps passé à la conception et à la réalisation de l'œuvre. Nous constatons le même problème du côté du Code de la sécurité sociale qui prévoit le traitement social des rémunérations versées en contrepartie de l'exploitation de l'œuvre, mais ne dit rien à propos de rémunérations versées en amont à l'auteur…

En théorie, si l'auteur est un salarié, cela ne pose pas tellement de difficultés, car cette somme versée en contrepartie du temps passé à la réalisation de l'œuvre doit recevoir la qualification juridique de **salaire** et tomber dans l'assiette de cotisations du régime général. Or, une difficulté survient lorsque l'auteur n'est pas un salarié, mais un travailleur indépendant, car à ce moment-là un doute existe quant à la qualification juridique de la rémunération. Il s'agit normalement d'une rémunération versée en contrepartie de l'exécution d'un **contrat d'entreprise**, donc elle ne peut plus recevoir la qualification juridique de **droit d'auteur** (du moins, au sens du Code de la propriété intellectuelle[67]) et devrait être considérée comme un **honoraire**.

On ne peut donc pas dire qu'il n'y a pas de cadre juridique en **amont** puisque dans les faits, il existe des dispositions qui s'appliquent au contrat de travail ou au contrat d'entreprise.

	Phase en amont (avant exploitation de l'œuvre)	Phase en aval (Exploitation de l'œuvre)

[67] Le Code de la sécurité sociale accordera à cette somme le même traitement social qu'il réserve aux droits d'auteur pour la partie cotisation « auteur », v. CSS, art. L. 382-3. Il y a donc une divergence d'appréhension entre le CPI et le CSS.

Auteur salarié	Application des dispositions du *Code du travail* au contrat de travail	Application des dispositions du *CPI* au contrat de cession.
Auteur indépendant	Application des dispositions du *Code civil* au contrat d'entreprise	Application des dispositions du *CPI* au contrat de cession.

Or, cette approche théorique est foncièrement critiquable, car elle dévoile un **manque de cohérence** en droit. En effet, il est couramment admis que l'auteur est la **partie faible** du contrat de cession (raison de l'intervention du législateur et de l'exigence d'un formalisme strict au sein du CPI) ; le considérant 72 de la Directive 2019/790 énonce en ce sens que « Les auteurs et artistes interprètes ou exécutants ont tendance à se trouver dans une position contractuelle moins favorable ». Or, si l'auteur a besoin d'être protégé en tant que partie faible au moment de la cession de ses droits, on ne voit pas pourquoi il n'aurait pas besoin d'être protégé en amont en tant que « partie faible ». L'absence d'un cadre juridique spécial en amont revient à admettre que l'auteur est faible seulement à partir de la cession et qu'avant toute exploitation, il n'est pas concerné par un risque de déséquilibre contractuel. Si le législateur intervient en aval, il doit intervenir en amont de la cession, d'autant plus si le secteur littéraire et artistique est de plus en plus confronté à cette économie de la commande.

En **pratique** lorsque l'œuvre est commandée, nous avons pu constater deux usages fréquents : soit l'auteur est rémunéré en contrepartie de cette commande, et il le sera souvent en tant qu'**autoentrepreneur** (1) soit il n'est pas rémunéré directement en contrepartie de la commande, mais il reçoit en tant qu'auteur une avance sur ses droits d'auteur (2).

1) Le recours fréquent des auteurs au statut d'autoentrepreneur

Lorsque les parties conviennent d'une rémunération en contrepartie de la commande, nous avons pu constater qu'elles étaient confrontées à des doutes quant à la qualification juridique de ladite rémunération. Certaines personnes auditionnées ont expliqué que le recours au statut d'autoentrepreneur était alors envisagé comme une solution qui mettait les parties à l'abri de l'insécurité juridique.

Comme nous l'avons vu précédemment, la rémunération due en contrepartie du contrat d'entreprise/de commande n'étant pas à proprement parler un droit d'auteur, elle est prend la forme d'un **salaire** (si l'auteur est salarié) ou d'un **honoraire** (si l'auteur est indépendant). Dès lors, s'il est autoentrepreneur, l'auteur facturera au cocontractant le prix de la commande, mais il le fera en tant qu'autoentrepreneur et non en tant qu'auteur rattaché au régime des artistes-auteurs. Si l'on s'attache uniquement à la qualification juridique des rémunérations, la solution est convaincante, mais nous voyons tout de suite le problème de **compatibilité entre les deux statuts**, car l'artiste-auteur ne peut pas être micro-entrepreneur (autoentrepreneur) pour les activités entrant dans le champ du régime social des artistes-auteurs. Or, la commande d'une œuvre relève bien du régime des artistes-auteurs et à ce titre le recours au statut de micro-entrepreneur est très contestable tant il pénalise l'auteur.

L'auteur va cumuler **différents statuts** et devra déclarer ses droits d'auteur auprès du régime social des artistes-auteurs et, en tant que travailleur indépendant ou d'autoentrepreneur, les

revenus issus de ses autres activités auprès d'une autre caisse. Or, le fait de cotiser auprès de différents régimes risque de l'empêcher d'atteindre les niveaux de rémunération suffisants pour ouvrir droit aux prestations sociales. Ces contournements du régime des artistes-auteurs par le recours au statut d'autoentrepreneur mettent *a priori* l'exploitant à l'abri d'une requalification juridique ou d'un redressement Urssaf[68], mais nous voyons bien qu'elles ne sont pas favorables à l'auteur qui risque d'être privé d'une protection sociale complète.

2) La pratique des avances/à-valoir

Il a été constaté lors des auditions que l'usage des avances sur droits d'auteur s'est développé pour assurer une rémunération **en amont** de l'exploitation des œuvres. L'auteur n'est donc pas contraint de recourir à un statut d'autoentrepreneur, car son « statut » d'artiste-auteur lui permet de toucher une rémunération sous forme de droits d'auteur, mais il en résulte que le contrat d'entreprise (ou de commande) n'est pas vraiment un contrat à titre onéreux, puisque la rémunération sous forme d'une avance sur les droits d'auteur est versée en contrepartie du contrat de cession.

Cette avance peut prendre **différentes formes** et les conséquences juridiques qui en découlent sont variables.

Il existe d'abord **des avances « garanties ».** Dans le secteur audiovisuel notamment, l'auteur peut percevoir un **minimum garanti**. L'à-valoir minimum garanti est « un acompte sur les pourcentages négociés dans le contrat, calculés sur les recettes à venir éventuellement lors de l'exploitation de l'œuvre, qui relèvent de la gestion individuelle »[69]. Ce minimum garanti est acquis par l'auteur définitivement et le producteur ne peut pas exercer de recours contre l'auteur pour exiger le remboursement. Une autre pratique consiste dans le versement d'une **prime**, qualifiée indifféremment dans les contrats de prime de **commande**, prime **d'écriture**, prime **d'inédit** ou **exclusivité**[70]. Cette somme est alors assimilée à un forfait rémunérant le temps passé à la création de l'œuvre ou encore l'exclusivité accordée au producteur. Dès lors, si le principe général affirmé à l'article L. 131-4 du CPI est celui d'une rémunération proportionnelle aux recettes dont le taux est libre, il est clairement contourné dans la réalité, par ce recours au minimum garanti ou à la prime qui s'analysent comme une rémunération forfaitaire.

La pratique de **l'avance non garantie** réserve d'autres **questionnements juridiques** lorsque l'on envisage deux hypothèses. On peut imaginer, en premier lieu, que **l'avance ne couvre pas la rémunération proportionnelle** due au titre de la cession. Comme les taux sont bas, il en découle naturellement que les rémunérations proportionnelles le sont aussi... Ce cas de figure est très fréquent en pratique. On peut imaginer, en second lieu, que **l'exploitant n'exploite pas** l'œuvre de l'esprit. Ont été cités lors des auditions des exemples de contrats de cession avec *levée d'option* qui montrent que cette hypothèse est loin d'être un cas d'école et tend à se

[68] Rappelons qu'en pratique, la qualification juridique d'un contrat de travail ne dépend pas de la volonté des parties, mais des conditions de travail dans lesquelles l'auteur exerce son activité. Et à ce titre nombreux exemples de jurisprudence vont dans le sens de requalification : Cass. Soc., 19 déc. 2000, n° 98-40572.

[69] F. Benhamou et S. Peltier, « Économies des droits d'auteur, III – La télévision » : Culture études, 2007.
[70] Ibid.

développer de plus en plus. Dans ces deux hypothèses, l'auteur aura donc reçu en tout ou partie un **trop-perçu** et le **sort juridique de ce trop-perçu** dépendra de la volonté de l'exploitant : soit il en exigera le remboursement (a) soit il décidera que l'auteur pourra le conserver (b).

a) L'exploitant n'exploite pas l'œuvre et demande à l'auteur le remboursement de l'avance

À défaut de cession, l'avance versée en contrepartie de la cession doit être remboursée. Dans ce cas, cela revient à concevoir que l'auteur a accepté d'engager sa force de travail gratuitement et concomitamment de contracter une **dette éventuelle** envers l'éditeur qui est venu le chercher pour réaliser ce travail… Il y aurait alors un problème d'équilibre contractuel, dont le sort serait bien incertain au regard des dispositions du Code civil.

D'un côté, le *défaut d'équivalence* n'est pas une cause de nullité (C. civ., art. 1168) et les contrats légalement formés tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faits (C. civ., art. 1103). Mais d'un autre côté, le contrat de cession est un contrat commutatif et la loi le définit comme celui par lequel chacune des parties s'engage à procurer à l'autre un avantage qui est regardé comme l'équivalent de celui qu'elle reçoit, et à ce titre, il nous semble que si l'annulation est discutable, la réfaction du contrat par le juge ne l'est pas. Autrement dit, le juge peut « refaire » un contrat *lésionnaire*.

D'un autre côté, il y a lieu de s'interroger sur l'existence d'un *déséquilibre significatif*. L'article 1171du Code civil dispose que « toute clause qui crée un déséquilibre significatif entre les droits et obligations des parties au contrat est réputée non écrite ». Seuls les contrats d'adhésion sont concernés par cette nouvelle mesure[71]. Compte tenu de ce qui a pu être relevé lors des auditions par les différents acteurs du secteur, il semble qu'en majorité les contrats de cession soient rarement négociés de gré à gré. Mais, le Code civil précise que l'appréciation du déséquilibre significatif ne doit pas porter sur l'objet principal du contrat ou sur l'adéquation du prix à la prestation. En tout état de cause, il y a un doute quant au sort du contrat, et l'on voit bien que cette demande de remboursement de l'avance constitue un vrai casse-tête juridique.

b) L'exploitant n'exploite pas l'œuvre et propose à l'auteur de conserver cette avance

L'auteur sera donc privé de la possibilité de percevoir les rémunérations proportionnelles contractuellement prévues et l'avance qu'il conservera deviendra alors *de facto* une somme versée non plus en contrepartie de la cession des droits, mais en contrepartie de la commande. Dans ce cas de figure, ce n'est plus une question de déséquilibre contractuel qui se pose, mais bien un problème de traitement social de la rémunération versée à l'auteur. En effet, la somme ne peut plus être considérée comme un droit d'auteur au regard des dispositions du Code de la sécurité sociale.

Si l'auteur est indépendant, le traitement social de l'avance posera un vrai problème relativement à la cotisation « exploitant ». La cotisation « auteur » ne soulèvera pas de difficultés particulières, car l'article L. 382-3 du Code de la sécurité sociale dispose que « *les*

[71] Le contrat d'adhésion est celui dont les conditions générales, soustraites à la négociation, sont déterminées à l'avance par l'une des parties.

revenus tirés de leur activité d'auteur à titre principal ou à titre accessoire (...) sont assujettis aux cotisations de sécurité sociale ». Même si l'avance n'est pas un « droit d'auteur » ici, elle sera considérée comme un revenu de l'activité d'auteur et sera soumise aux mêmes cotisations « auteurs ». En revanche, l'exploitant qui n'exploite plus n'a pas lieu de supporter le coût de la cotisation prévue par le régime des artistes-auteurs. L'auteur devra alors procéder lui-même à la rectification des déclarations faites auprès des caisses compétentes. Et a priori, l'exploitant pourra exiger le remboursement de la **cotisation** « exploitant » du régime artistes-auteurs qu'il a payée en vain… On voit bien que cette requalification entraine des complications administratives pour l'auteur qui ne sont pas souhaitables.

Imaginons maintenant que l'auteur ait reçu un certain nombre d'ordres et de directives lorsqu'il réalisait l'œuvre commandée et qu'à ce titre il parvienne à convaincre un Conseil de Prud'hommes de requalifier le contrat en contrat de travail. Dans ce cas, l'avance litigieuse sera requalifiée en salaire et l'exploitant devra prendre en charge le surcoût de cotisations sociales. Il y aurait lieu également d'imaginer qu'un rappel de salaire soit ordonné par le juge couvrant les périodes pendant lesquelles l'auteur est resté à la disposition de l'exploitant (employeur).

II. Solutions préconisées

Comme le suggèrent la Guilde des scénaristes et la Ligue des auteurs professionnels, il s'agirait d'introduire un nouvel article L. 111-1-1 au Code de la propriété intellectuelle.

1) Introduction d'un nouvel article L111-1-1 au Code de la propriété intellectuelle

Le Code de la propriété intellectuelle doit encadrer la commande. S'il intervient en aval au prétexte que l'auteur est la **partie faible** du contrat de cession, il doit intervenir en amont de la cession, pour encadrer la commande, car l'auteur souffre aussi à ce moment-là d'être dans une position plus défavorable vis-à-vis de son cocontractant.

Il est admis qu'en raison de la logique personnaliste du droit d'auteur, l'auteur est lié économiquement à l'œuvre et par le biais d'un contrat de cession, il sera rémunéré en proportion du succès de l'œuvre. Cela étant, il nous semble que l'*exploitation* et la *commande* de l'œuvre ne répondent pas à la même logique. La commande de l'œuvre répond à une **logique « travailliste »**, c'est-à-dire qu'en commandant une œuvre à l'auteur le commanditaire réserve la force de travail de l'auteur de qui il exige une forme de mise à disposition temporaire (le temps de la réalisation de l'œuvre). À ce titre, l'auteur offre doublement sa personne : dans le cadre du contrat de commande, il met à la disposition du commanditaire sa force de travail, tandis que dans le cadre du contrat de cession, il cède ses droits. Si une rémunération proportionnelle et, de fait aléatoire est admise pour le second contrat, la rémunération versée en contrepartie de la commande doit être calculée en corrélation du temps passé à la réalisation de l'œuvre.

Évidemment, cette proposition n'est pas à l'abri de la critique, car il est difficile de prévoir le temps nécessaire à la réalisation d'une œuvre de l'esprit. Toutefois, on ne doit pas oublier que la technicité de certaines activités permet quand même de déterminer un **temps nécessaire à la réalisation de l'œuvre**. Et en ce sens, nombreux contrats de cession fixent une date de remise

de l'œuvre, voire de multiples remises de travaux intermédiaires, ce qui signifie bien que les parties au contrat de cession ont une représentation à peu près claire du temps nécessaire à la réalisation de l'œuvre.

En outre, on peut se demander s'il n'existe pas parfois dans certains contrats une **forme d'exclusivité « déguisée »** exigée par le cocontractant, l'auteur devant nécessairement se consacrer pleinement et exclusivement à la réalisation de l'ouvrage s'il veut tenir les délais imposés par le contrat de cession et respecter son engagement contractuel. Or, cette exclusivité officieuse n'est pas prise en compte dans le calcul de la rémunération, alors que l'auteur est entièrement à la disposition du cessionnaire-commanditaire… Aussi devrait-elle permettre de revaloriser le taux de rémunération.

Les conditions propres à la commande n'ont jamais fait l'objet d'une réflexion collective et ce défaut de réflexion est à l'origine de la précarisation et de la fragilisation des auteurs. Il faut donc réfléchir à des barèmes "temps de réalisation/ rémunération" et cela secteur par secteur. La solution est donc du côté de la négociation collective pour laquelle un champ plus grand doit être consacré au sein du Code de la propriété intellectuelle.

La proposition suivante est inspirée de celle judicieusement formulée par la Guilde des scénaristes et la Ligue des auteurs professionnels. Elle est cependant complétée par une référence au droit de la négociation collective qui ne figure pas dans leur proposition de loi, mais qui nous paraît pour le moins indispensable pour garantir à l'auteur l'obtention d'une rémunération équitable.

Nouvel article L. 111-1-1 du Code de la propriété intellectuelle

Le contrat par lequel l'auteur se voit commander une œuvre de l'esprit est qualifié de contrat de louage d'ouvrage ou de contrat de louage de service, suivant les modalités d'exécution de la convention mises à la charge des parties.

Le contrat de louage d'ouvrage est conclu à titre onéreux et doit être formalisé par écrit, sur un document distinct du contrat relatif à la cession des droits d'auteur sur l'œuvre commandée.

Le contrat de louage d'ouvrage doit prévoir les conditions de cette commande, ainsi qu'une rémunération déterminée par les parties, et versée sous forme de droits d'auteur.

Dans le respect des dispositions d'ordre public mentionnées ci-dessus, une négociation doit être engagée, à l'initiative des organisations représentatives d'auteurs et des organisations représentatives des cessionnaires visant à préciser des barèmes minimums de rémunération spécifiquement adaptés au secteur qu'elles représentent.

2) <u>Réforme des articles L. 382-4 et R. 382-17 du Code de la sécurité sociale</u>

Le Code de la sécurité sociale ne prévoit pas le traitement social afférent aux rémunérations versées en contrepartie des commandes d'œuvre faites aux auteurs. L'article L.382-4 dispose que « *le financement des charges incombant aux employeurs au titre des assurances sociales et des prestations familiales est assuré par le versement d'une contribution par toute personne*

physique ou morale (…) qui procède, à titre principal ou à titre accessoire, à ***la diffusion ou à l'exploitation commerciale*** *des œuvres originales relevant des arts mentionnés par le présent chapitre* ».

L'article R.382-17 précise en outre qu'« en matière d'œuvres autres que graphiques et plastiques, la contribution est calculée en pourcentage du montant brut des droits d'auteurs versés à l'auteur directement ou indirectement », et que l' « on entend par droit d'auteur la rémunération au sens des articles L. 131-4 et L. 132-6 du Code de la propriété intellectuelle afférente à la cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre, et versée soit directement à l'auteur ou à ses ayants droit, soit sous forme de redevance à un tiers habilité à les recevoir. »

Nouvel article L382-4 du Code de la sécurité sociale

Le financement des charges incombant aux employeurs au titre des assurances sociales et des prestations familiales est assuré par le versement d'une contribution par toute personne physique ou morale, y compris l'État et les autres collectivités publiques, qui procède, à titre principal ou à titre accessoire, à la commande par voie de contrat de louage d'ouvrage et/ou à la diffusion ou à l'exploitation commerciale d'œuvres originales relevant des arts mentionnés par le présent chapitre.

Cette contribution est calculée sur un barème tenant compte soit du chiffre d'affaires réalisé par ces personnes à raison de la diffusion ou de l'exploitation commerciale des œuvres des artistes, vivants ou morts, auteurs d'œuvres graphiques et plastiques ou de leur rémunération lorsque l'œuvre n'est pas vendue au public, soit des sommes qu'elles versent à titre de droit d'auteur aux artistes ou organismes percevant ces sommes pour leur compte, à l'occasion de la commande par voie de contrat de louage d'ouvrage et/ou de la diffusion ou de l'exploitation commerciale des œuvres des artistes, vivants ou morts, auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques.

Elle est recouvrée comme en matière de sécurité sociale par l'intermédiaire d'organismes agréés par l'autorité administrative qui assument, en matière d'affiliation, les obligations de l'employeur à l'égard de la sécurité sociale.

Nouvel article R382-17 du Code de la sécurité sociale

Toute personne physique ou morale qui procède ***à la commande par voie de contrat de louage d'ouvrage*** *et/ou à la diffusion ou à l'exploitation commerciale des œuvres originales relevant des arts mentionnés au présent chapitre est tenue de verser à l'organisme agréé compétent la contribution instituée à l'article L. 382-4.*

La contribution due à l'occasion de ***la commande par voie de contrat de louage d'ouvrage*** *et/ou de la diffusion ou de l'exploitation commerciale des œuvres des artistes, vivants ou morts, auteurs d'œuvres graphiques et plastiques, est calculée en pourcentage, soit du chiffre d'affaires, toutes taxes comprises, afférent à cette diffusion ou à cette exploitation, même lorsque les œuvres sont tombées dans le domaine public, soit, lorsque l'œuvre n'est pas vendue au public, du montant de la rémunération brute de l'artiste-auteur.*

Pour la détermination du chiffre d'affaires mentionné à l'alinéa précédent, il est tenu compte de 30 % du prix de vente des œuvres et, en cas de vente à la commission, du montant de la commission.

Lorsqu'il s'agit d'œuvres autres que graphiques et plastiques, la contribution est calculée en pourcentage du montant brut des droits d'auteur versés à l'auteur directement ou indirectement.

Pour l'application de l'alinéa précédent, on entend par droit d'auteur la rémunération au sens des articles L.111-1, L.111-1-1, L. 131-4 et L. 132-6 du Code de la propriété intellectuelle afférente ***à la commande par voie de contrat de louage d'ouvrage*** *et à la cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre, et versée soit directement à l'auteur ou à ses ayants droit, soit sous forme de redevance à un tiers habilité à les recevoir.*

Le chiffre d'affaires mentionné au deuxième alinéa ci-dessus est celui de l'année civile précédant la date de la déclaration prévue au deuxième alinéa de l'article R. 382-20.

La rémunération ou les droits d'auteur sont ceux qui sont versés au cours du trimestre civil précédant la date de la déclaration.

SECONDE PARTIE

Réforme du droit applicable « en aval »

À partir de l'exploitation de l'œuvre

La Directive 2019/790 du 19 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique marque la naissance d'un droit européen des contrats d'auteur et des artistes-interprètes[72]. Cette seconde partie vise à présenter des propositions de transpositions des articles 18 à 23 de la Directive et des suggestions de modifications des dispositions du CPI dans le but d'améliorer le droit contractuel applicable en aval (à partir de l'exploitation de l'œuvre).

I. Réaffirmer le principe de rémunération *appropriée* et *proportionnelle*

L'article 18 de la Directive 2019/790 dispose que

> 1. Les États membres veillent à ce que, lorsque les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants octroient sous licence ou transfèrent

[72] Pour une étude complète v. B. Montels, « *L'incidence du droit européen des contrats d'auteur sur le modèle français* », Communication, Commerce électronique, n° 10, oct. 2019, dossier n°6.

leurs droits exclusifs pour l'exploitation de leurs œuvres ou autres objets protégés, ils aient le droit de percevoir une rémunération appropriée et proportionnelle.

2. Aux fins de la mise en œuvre en droit national du principe énoncé au paragraphe 1, les États membres sont libres de recourir à différents mécanismes et tiennent compte du principe de la liberté contractuelle et d'un juste équilibre des droits et des intérêts.

Nous avons pu en discuter lors de nos réunions de travail, il existe une divergence entre la version française de la directive, qui traduit l'expression initiale anglaise « proportionate remuneration » par « rémunération proportionnelle » là où d'autres versions (allemande ou italienne) ont choisi l'équivalent de « rémunération **proportionnée** » (en allemand « verhältnismäßige », en italien « proporzionata »). Il y a donc une **réflexion collective** à mener à ce propos avant que la Cour de justice de l'Union européenne soit saisie de cette question d'interprétation, car la différence n'est pas des moindres et la volonté du législateur européen d'imposer une corrélation entre la somme versée à l'auteur et la valorisation qui est attendue de l'œuvre doit aussi inspirer le législateur national.

En droit français, la rémunération versée à l'auteur est en principe **proportionnelle** aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation de son œuvre (art. L. 131-4, CPI), ce principe est **d'ordre public** et la loi ne se préoccupe pas du **taux de cette rémunération**. S'il n'existe pas de taux minimum légal et le **juge** a néanmoins toujours la possibilité d'annuler les pourcentages dérisoires[73] pour « vileté » du prix et en pratique, le contentieux concerne surtout la question de **l'assiette de la rémunération.** À ce titre, les juges se montrent vigilants sur les déductions imposées par les exploitants en vue de diminuer l'assiette sur laquelle sera assise la rémunération proportionnelle et ils tiennent compte généralement des **usages professionnels** pour valider ou annuler la clause litigieuse.

[73] V. Par exemple, un pourcentage de 2,5 % ne pouvant apparaître « comme sérieux et s'apparente nécessairement à une fraude à la loi » : TGI Paris, 16 mai 1969 : D. 1969, p. 630 ; V. également l'annulation d'une clause du contrat d'édition qui prévoyait que « le prix de cession du droit d'édition » est « de 0 % pour le premier mille » d'exemplaires vendus, « 7 % pour les deux mille suivants et 10 % à partir de trois mille » : TGI Paris, 30 nov. 1999 : CCE 2001, nº 87. Plus récemment, la Cour de cassation a rappelé que viole l'article L. 131-4 du Code de la propriété intellectuelle l'arrêt qui, pour fixer à la somme de 12 600 euros la condamnation de la société défenderesse au titre des droits d'auteur éludés, prend pour base un montant de 150 euros par tranche de mille exemplaires de l'album vendus, alors que la rémunération de l'auteur doit être proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de d'exploitation, la cour d'appel a violé le texte susvisé : Cass. 1re civ., 4 juill. 2019, n° 17-31.424.

Le principe de la rémunération proportionnelle rencontre une **exception**, la rémunération de l'auteur pouvant être limitée à une somme forfaitaire fixe et définitive, indépendamment du succès de l'œuvre[74]. En ce sens, l'article L. 131-4 du CPI dispose que :

> « La rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :
>
> 1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;
> 2° Les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut ;
>
> 3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;
>
> 4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité ;
>
> 5° En cas de cession des droits portant sur un logiciel ;
>
> 6° Dans les autres cas prévus au présent code.
>
> Est également licite la conversion entre les parties, à la demande de l'auteur, des droits provenant des contrats en vigueur en annuités forfaitaires pour des durées à déterminer entre les parties ».

En dépit d'un cadre strict relatif aux rémunérations, nous avons constaté lors de nos auditions que de nombreux auteurs ne négocient absolument pas leurs conditions de rémunération. Ils signent globalement un contrat préétabli par l'exploitant et ne parviennent pas à imposer leurs conditions financières. Ils sont donc en réalité engagés dans des contrats d'adhésion. En ce sens, le considérant 72 de la Directive 2019/790 du 19 avril 2019 dispose que

[74] Cette rémunération donne lieu à un contentieux assez important. Par exemple, il a été jugé que le cumul d'un forfait (sous forme de minimum garanti) et d'une rémunération proportionnelle était conforme à l'article L. 131-4 du Code de la propriété intellectuelle (CA Versailles, 1re ch., 27 janv. 1988 : D. 1998, somm. p. 223, obs. T. Hassler) sauf si le taux de la rémunération proportionnelle est dérisoire ou si l'auteur doit attendre que l'œuvre ait généré un seuil minimum de recettes pour commencer à toucher cette rémunération : CA Paris, 1re ch., 13 oct. 1998 : RIDA avr. 1998, p. 362.

les auteurs ont « *tendance à se trouver dans une position contractuelle moins favorable* » lorsqu'ils sont engagés dans un contrat d'exploitation.

Il y a là un **argument clé** pour renforcer un **droit de la négociation et de la représentation collective**, car les auteurs ont besoin d'une protection de minimas négociés collectivement, pour être plus forts dans le rapport contractuel. Cette difficulté montre qu'il faut plus largement renvoyer aux **accords collectifs** qui seront les mieux à même d'adapter ce droit contractuel aux spécificités de chaque secteur concerné. Ces accords professionnels envisageraient la fixation de taux/barèmes minimums et des modalités de calculs stricts (1), ils pourraient limiter le recours au forfait (2).

(1) <u>La mise en place de barèmes minimums/modalités de calculs</u>. Il n'appartient pas au législateur de fixer des minimums en matière de rémunération, puisque les pratiques varient considérablement d'un secteur à l'autre et parfois d'un métier à l'autre. À titre d'exemples, les **metteurs en scène** reçoivent à la fois un salaire destiné à rémunérer l'exécution matérielle de la conception artistique, ainsi que des droits d'auteur, qui correspondent à la conception intellectuelle de la mise en scène de l'œuvre et qui sont, par principe, calculés proportionnellement aux recettes d'exploitation de cette œuvre, mais le taux de rémunération est rarement supérieur à 2 %. Les **traducteurs** sont quant à eux payés au feuillet et quand ils participent proportionnellement aux recettes d'exploitation de cette œuvre, le taux ne dépasse pas les 2%… En somme, même si certaines organisations représentatives d'auteurs ont pu revendiquer qu'un taux de 10 % au minimum dans le cadre des contrats d'édition permettrait de garantir une rémunération supérieure aux auteurs[75], il nous semble que la négociation des minimums doit relever de la négociation collective et ne peut pas être généralisée à tous les secteurs.

Parfois les revendications ne portent pas directement sur les montants minimums, mais sur les modalités de la négociation contractuelle. À titre d'exemple, certaines organisations représentatives d'auteurs (Guilde des scénaristes et Ligue des auteurs professionnels) ont adressé à la mission une proposition de loi fort intéressante visant à encadrer la négociation de la cession portant sur les droits d'adaptation audiovisuelle en imposant une de délai de carence aux cocontractants. (v. *Infra*, nouvel article L. 131-3 du CPI). Plus largement, il conviendrait

[75] L'enquête réalisée par la Société des Gens de Lettres démontre que le taux moyen dans l'édition est de 7,2% et qu'il est de 5,2% dans le secteur de l'édition jeunesse.

que chaque secteur mène une réflexion collective autour de rémunérations minimales garanties et sur les conditions de négociations des modalités de calcul.

(2) <u>La limitation du recours au forfait par voie de négociation collective</u>. Nous l'avons entendu lors des auditions, l'une des principales craintes des organisations représentatives d'auteurs est l'interprétation que font certaines plateformes de l'article L. 131-4. Parmi les documents de travail qui nous ont été remis par la Guilde des scénaristes, l'une des clauses d'un contrat *Netflix* doit interpeler :

> « Exploitation sur le Service Netflix – Exploitation SVOD dans l'univers entier : La base de calcul de la rémunération proportionnelle ne peut être déterminée pour l'exploitation de la Série sur le Service Netflix. Conformément à l'Article L.131-4 du CPI, en contrepartie de la cession des droits SVOD, dans l'univers entier et pendant la Durée, l'Auteur perçoit, à titre de rémunération complète, définitive et non récupérable, la somme mentionnée à l'Article 3.1 des Conditions générales et l'Auteur n'aura pas droit de recevoir une rémunération additionnelle de quelque nature que ce soit. Toutefois, l'Auteur conserve le droit de percevoir les redevances SACD dans les territoires dans lesquels la SACD intervient (France, Belgique, Luxembourg, Monaco, Andorre ».

Le recours à une rémunération forfaitaire n'est pas surprenant. En prétextant que la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée, l'exploitant prive l'auteur d'une rémunération proportionnelle et d'une participation au succès de l'œuvre. Toutefois, ce contournement est prévu par l'article L. 131-4 du CPI. Il y a tout lieu de penser que l'ensemble des plateformes s'engagera dans cette voie du contournement de l'alinéa 1 de l'article L. 131-4 en enfermant les auteurs dans le carcan d'une rémunération forfaitaire dont l'absence de corrélation avec le succès de l'œuvre sera probablement souvent constatée. Il conviendrait donc de modifier l'article L131-4 pour exclure expressément des exceptions au principe de rémunération proportionnelle les rémunérations dues au titre d'une exploitation principale sous **forme délinéarisée**.

Nouvel article L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle

La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée.

Lorsque des circonstances spéciales l'exigent, le contrat peut être valablement conclu par échange de télégrammes, à condition que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité conformément aux termes du premier alinéa du présent article.

Les cessions portant sur les droits d'adaptation audiovisuelle doivent faire l'objet d'un contrat écrit sur un document distinct du contrat relatif à l'édition proprement dite de l'œuvre ~~imprimée~~. La négociation et la signature de ce contrat distinct ne peuvent intervenir avant un délai de 3 mois à compter de la sortie commerciale de l'œuvre.

Le bénéficiaire de la cession s'engage par ce contrat à rechercher une exploitation du droit cédé conformément aux usages de la profession et à verser à l'auteur, en cas d'adaptation, une rémunération proportionnelle aux recettes perçues.

Nouvel article L. 131-4 du Code de la propriété intellectuelle

La cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre peut être totale ou partielle et doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.

Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;

2° Les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut ;

3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;

4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des

éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité ;

5° En cas de cession des droits portant sur un logiciel ;

6° Dans les autres cas prévus au présent code.

Est également licite la conversion entre les parties, à la demande de l'auteur, des droits provenant des contrats en vigueur en annuités forfaitaires pour des durées à déterminer entre les parties.

Le niveau de rémunération pour un ou plusieurs modes d'exploitation peut être fixé par référence à des barèmes établis par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires.

Le recours à la rémunération forfaitaire peut être limité par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires.

II. Élargir et renforcer l'obligation de transparence et l'obligation d'exploiter

La directive 2019/790 du 19 avril 2019 propose une généralisation de l'obligation de transparence (article 19) et un droit de révocation en cas de non-exploitation (article 22) à tous les secteurs. Compte tenu de la spécificité de chaque secteur, le législateur aura tout intérêt à renvoyer aux accords collectifs conclus entre les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires.

(1) La directive s'inspire du droit français qui impose déjà **l'obligation de transparence** à l'éditeur et au producteur audiovisuel. Dans le cadre du contrat d'édition : l'article L. 132-13 du CPI prévoit que « L'éditeur est tenu de rendre compte », l'auteur pouvant exiger « une fois l'an la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice et précisant la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock ». Faute par l'éditeur de fournir les justifications nécessaires, il y sera contraint par le juge (article L. 132-14, CPI). Dans le cadre du contrat de production audiovisuelle, l'obligation est prévue à l'article L. 132-28 du Code de la propriété intellectuelle. Le producteur doit fournir, au moins une fois par an, à l'auteur et aux coauteurs un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation.

Par transposition de la directive, cette obligation de transparence devra alors être généralisée et il s'agirait par voie d'accords collectifs de l'adapter à chaque secteur concerné. L'article 19, paragraphe 2, de la directive prévoit que des informations imposées dans le cadre de l'obligation de transparence puissent également être demandées « aux bénéficiaires de la sous-licence ». Il s'agit là d'une consécration de l'action directe au profit de l'auteur contre les sous-exploitants, car cette **obligation de transparence** permettrait d'appréhender les différentes conventions conclues sur une œuvre comme une « chaîne de contrats » ; la rémunération de l'auteur dépendant de tous les maillons de cette chaine, sa protection doit pouvoir être revendiquée.

Il conviendrait que le législateur assure à cette obligation de transparence un minimum de force et d'effectivité en consacrant **des dispositions d'ordre public** auxquelles la voie conventionnelle ne pourrait pas déroger. Ainsi, l'éditeur devrait être tenu d'assurer une communication des données **au moins deux fois par an**, ce qui permettrait à l'auteur d'avoir la possibilité d'anticiper l'évolution de sa situation économique. Il n'est pas inutile de rappeler que cette rémunération a souvent un caractère alimentaire et permet à l'auteur de subvenir à ses besoins. En outre, elle est aussi la garante de l'accès à une protection sociale, puisque si l'on ne fait plus de différence entre assujettissement et affiliation, l'accès aux prestations sociales est conditionné à l'obtention d'une rémunération minimum. L'auteur devrait donc être renseigné au moins deux fois quant aux résultats de l'exploitation de ses œuvres.

En outre, il devrait y avoir un lien entre la non-présentation des comptes et la **possibilité pour l'auteur d'utiliser son droit de révocation**. En effet, nombreuses organisations représentatives d'auteurs ont expliqué au cours des auditions que les auteurs étaient souvent contraints de réclamer plusieurs fois à l'éditeur la réédition des comptes. Il y a donc lieu de penser qu'une pression supplémentaire d'origine légale leur permettrait peut-être d'obtenir plus facilement l'accès à ces informations. **Par voie d'accord professionnel,** les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires pourraient prévoir des conditions d'application de l'obligation de réédition des comptes.

(2) L'objet du **droit de révocation** « en cas de non-exploitation » est de permettre au cédant de récupérer ses droits si l'exploitant n'exploite plus l'œuvre et ne verse donc plus à l'auteur de rémunération proportionnelle aux recettes. Ce droit vient donc poser le principe d'une obligation générale d'exploiter incombant au cessionnaire. La question est alors de savoir de quelle **nature** est cette obligation d'exploiter, car nous le savons, si elle doit

être « permanente et suivie » pour l'éditeur (CPI, art. L. 132-12 et L. 132-17-2, I), elle est simplement « recherchée » et « suivie » pour le producteur audiovisuel (CPI, art. L. 132-27, al. 1er).

L'article 22 de la directive autorise les législations nationales à tenir compte « des spécificités des différents secteurs et des différents types d'œuvres », il y a donc lieu de penser que **la nature de cette obligation** dépendrait de la force des organisations représentatives d'auteurs au moment de la négociation. Elle risque de rester une **obligation de moyen** dans les secteurs qui l'auront décidé par voie d'accords collectifs et une **obligation de résultat** lorsque les organisations représentatives d'auteurs auront plus de force dans la négociation collective.

En tout état de cause, il conviendrait que le législateur assure à cette obligation un minimum de force et d'effectivité en consacrant des dispositions d'ordre public auxquelles la voie conventionnelle ne pourrait pas déroger. Ainsi, **l'absence de versement d'une rémunération suite à la présentation de comptes n'indiquant aucune vente ou exploitation de l'œuvre** au cours des deux dernières années devrait permettre à l'auteur d'exercer automatiquement ce droit de révocation.

En outre, la non-présentation des comptes, après mise en demeure restée sans réponse, devrait permettre à l'auteur d'exercer ce droit de révocation. Il conviendrait également d'encadrer le droit de révocation en imposant le **respect de délais** : un « délai raisonnable » depuis la conclusion du contrat avant d'exercer ce droit de révocation et un « délai approprié » pour s'exécuter depuis la mise en demeure.

Encore une fois, le seul moyen de permettre l'adaptation de ces textes aux secteurs concernés est de renvoyer à des **accords collectifs** qui confèreront aux organisations représentatives le soin de les adapter aux spécificités rencontrées par secteur, et de répondre rapidement aux besoins d'évolution en soumettant la négociation collective à un calendrier strict, comme cela est le cas dans les autres secteurs d'activité.

III. Réformer le mécanisme d'adaptation des contrats

L'article 20 de la directive 2019/790, dispose que :

> « 1. En l'absence d'accord collectif applicable prévoyant un mécanisme comparable à celui énoncé dans le présent article, les États membres veillent à ce que les auteurs et les artistes interprètes ou

exécutants ou leurs représentants aient le droit de réclamer à la partie avec laquelle ils ont conclu un contrat d'exploitation des droits ou aux ayants droits de cette partie, **une rémunération supplémentaire appropriée et juste lorsque la rémunération initialement convenue se révèle exagérément faible par rapport à l'ensemble des revenus ultérieurement tirés de l'exploitation des œuvres ou des interprétations ou exécutions**.

2. Le paragraphe 1 du présent article ne s'applique pas aux contrats conclus par les entités définies à l'article 3, points a) et b), de la directive 2014/26/UE ou par d'autres entités qui sont déjà soumises aux règles nationales transposant ladite directive ».

Pour garantir une juste rémunération, la directive ajoute un mécanisme d'adaptation généralisé à tous les contrats, ce qui la distingue cette fois du droit français, puisque si de tels mécanismes existent en droit, ils restent limités. L'**article L. 131-5 du Code de la propriété intellectuelle** prévoit une révision du prix pour « prévision insuffisante des produits de l'œuvre » applicable uniquement lorsque l'« œuvre aura été cédée moyennant une rémunération forfaitaire ». En outre, **l'article L. 132-17-7 du Code de la propriété intellectuelle** prévoit une obligation de stipuler « une clause de réexamen des conditions économiques de la cession des droits d'exploitation », mais cette obligation concerne seulement l'édition d'un livre sous une forme numérique. Enfin, si le droit commun des contrats reconnait l'imprévision depuis 2016, **l'article 1195 du Code civil** la limite à un changement de circonstances qui rend l'exécution du contrat excessivement onéreuse pour une partie.

Il convient donc d'envisager une réécriture complète de l'article L. 131-5 du Code de la propriété intellectuelle[76], car dans les faits, sa limitation actuelle ne permet pas au droit français d'être en cohérence avec la directive. Il conviendrait que le législateur assure à cette obligation de réadaptation du contrat un minimum de force et d'effectivité en consacrant **des dispositions d'ordre public** auxquelles la voie conventionnelle ne pourrait pas déroger. Ainsi, un auteur pourrait demander au cessionnaire une rémunération supplémentaire lorsque la rémunération

[76] L'article L. 131-5 est ainsi rédigé : « En cas de cession du droit d'exploitation, lorsque l'auteur aura subi un préjudice de plus de sept douzièmes dû à une lésion ou à une prévision insuffisante des produits de l'œuvre, il pourra provoquer la révision des conditions de prix du contrat.
Cette demande ne pourra être formée que dans le cas où l'œuvre aura été cédée moyennant une rémunération forfaitaire.
La lésion sera appréciée en considération de l'ensemble de l'exploitation par le cessionnaire des œuvres de l'auteur qui se prétend lésé ».

initialement prévue est disproportionnée par rapport à l'ensemble des revenus tirés par le cessionnaire de l'œuvre cédée. Cette disposition étant d'ordre public, toute disposition contractuelle par laquelle l'auteur renoncerait à ce mécanisme serait réputée non-écrite.

Par accord de branche, les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires pourraient, sans remettre en cause la force de cette obligation, conclure les conditions d'application de l'obligation de réadapter le contrat en tenant compte des spécificités propres à chaque secteur.

IV. Procédure extrajudiciaire de règlement des litiges

L'article 21 de la directive 2019/790 dispose que :

> « Les États membres prévoient que les litiges relatifs à l'obligation de transparence prévue à l'article 19 et au mécanisme d'adaptation des contrats prévu à l'article 20 peuvent être soumis à une procédure alternative de règlement des litiges volontaire. Les États membres veillent à ce que les organisations représentant les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants puissent engager ces procédures à la demande spécifique d'un ou plusieurs auteurs et artistes interprètes ou exécutants ».

En cas de conflits, les auteurs pourraient utiliser une « procédure volontaire alternative de règlement des litiges », ce qui aurait pour avantage de garantir plus de rapidité et de confidentialité. En outre, la connaissance des usages professionnels par les médiateurs serait bénéfique aux deux parties et permettrait de mieux cerner la spécificité des litiges.

Nous avons pu noter que nombreux médiateurs existaient déjà en pratique. Dans le secteur musical par exemple, l'article L. 214-6 du Code de la propriété intellectuelle prévoit que :

> « Le médiateur de la musique est chargé d'une mission de conciliation pour tout litige relatif à l'interprétation ou à l'exécution :
> 1° De tout accord entre les artistes-interprètes dont l'interprétation est fixée dans un phonogramme, les producteurs de phonogrammes et les

éditeurs de services de communication au public en ligne mettant à disposition des œuvres musicales ;

2° D'un engagement contractuel entre un artiste-interprète et un producteur de phonogrammes ;

3° D'un engagement contractuel entre un producteur de phonogrammes et un éditeur de services de communication au public en ligne mettant à disposition des œuvres musicales ;

4° D'un engagement contractuel entre un producteur de phonogrammes et un producteur de spectacles (…) »

De même, en 2001, l'Union syndicale des producteurs audiovisuels et la Guilde des Scénaristes se sont rapprochées afin de dégager des solutions communes aux problèmes rencontrés à l'occasion des collaborations professionnelles entre scénaristes et producteurs de télévision. De ce rapprochement est née l'AMAPA, Association de Médiation et d'Arbitrage des Professionnels de l'Audiovisuel dont l'objet est de faciliter le règlement des litiges entre auteurs (scénaristes et réalisateurs) et producteurs d'œuvres de cinéma ou de télévision.

Puisque le contentieux judiciaire entre un auteur et un cessionnaire est difficilement compatible avec la poursuite du contrat de cession, cette Commission de conciliation pourrait **aplanir les difficultés** avant toute saisine de la juridiction compétente. Il s'agirait de créer une **Commission de médiation** plus large et propre à l'ensemble du secteur littéraire et artistique et d'intégrer les institutions existantes en tant que « chambres » respectivement compétentes pour la musique et l'audiovisuel. Cette commission pourrait être encadrée **légalement** comme celle qui existe en matière d'invention de salariés et il appartiendrait aux organisations représentatives de déterminer les modalités de désignation des membres par voie d'accords professionnels.

Ses **membres** pourraient être choisis par secteur parmi les personnes proposées par les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires. Tous devraient pouvoir être **récusés** par les parties pour un motif sérieux et légitime (conflit d'intérêts…).

Les parties en conflit pourront toujours porter leur différend devant le tribunal, car la saisine ne sera pas obligatoire, cependant celle-ci s'imposera à tous dès lors que l'une des parties au litige le demande.

Une fois saisie, la Commission formulera une **proposition de conciliation**, elle peut se faire assister par des experts qu'elle désignera pour chaque affaire pour l'aider à formuler un

accord. Cet accord pourra être rendu exécutoire par ordonnance du président du tribunal de grande instance saisi sur simple requête par la partie la plus diligente.

Les parties pourront se présenter elles-mêmes devant la commission et se faire assister ou représenter par une personne de leur choix. Les organisations représentatives des auteurs et des cessionnaires pourront exercer une action sans avoir à justifier d'un mandat de l'intéressé.

TROISIÈME PARTIE

Réorganisation du dialogue social

Nous le voyons, la directive privilégie désormais d'un mode de régulation en renvoyant régulièrement à des accords collectifs signés par des organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires qui rechercheront les manières d'adapter ces évolutions législatives aux spécificités de chaque secteur.

Ainsi, l'article 18 laisse notamment les États « libres de recourir à différents mécanismes » pour déterminer la rémunération appropriée et proportionnelle, qui « pourraient inclure la **négociation collective** ». L'article 19 permet de prévoir que « les règles de transparence de **l'accord collectif** concerné sont applicables ». L'article 20 prévoit un mécanisme d'adaptation en « l'absence d'accord collectif applicable prévoyant un mécanisme comparable » et d'autres articles de la directive font aussi référence aux accords collectifs.

Or, le problème que nous avons identifié est que l'ensemble des organisations professionnelles d'auteurs n'a pas assez de moyens pour défendre les métiers du secteur littéraire et artistique. La majorité des associations et syndicats sont gérés principalement par une poignée de bénévoles et manquent de moyens humains dotés de compétences leur permettant de comprendre les subtilités d'un texte juridique, compétences pourtant indispensables pour être plus fortes au moment de la négociation collective.

Globalement, les organisations ne parviennent pas à recruter des personnes compétentes en raison d'un manque de moyens financiers, car leur budget est souvent constitué uniquement des cotisations de leurs adhérents ou parfois de subventions reçues de la part des Organismes de gestion collective. Elles deviennent alors dépendantes financièrement de sociétés privées et n'ont parfois pas le choix d'aller dans le même sens au risque de perdre leurs subventions.

Nous le voyons donc, il y a un problème d'indépendance financière, qu'il conviendrait de régler pour renforcer la représentation collective et permettre d'assurer un meilleur dialogue social et une meilleure négociation collective. Et la solution consisterait de flécher une partie des irrépartissables à l'endroit des organisations représentatives d'auteurs.

L'article L. 324-17 du Code de la propriété intellectuelle prévoit que :

> « Les organismes de gestion collective utilisent à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, au développement de l'éducation artistique et culturelle et à des actions de formation des artistes :
>
> 1° 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée ;
>
> 2° La totalité des sommes perçues en application des articles L. 122-10, L. 132-20-1, L. 214-1, L. 217-2 et L. 311-1 et qui n'ont pu être réparties soit en application des conventions internationales auxquelles la France est partie, soit parce que leurs destinataires n'ont pas pu être identifiés ou retrouvés avant l'expiration du délai prévu à l'article L. 324-16.
>
> Ils peuvent utiliser à ces actions tout ou partie des sommes visées au 2° à compter de la fin de la troisième année suivant la date de leur mise en répartition, sans préjudice des demandes de paiement des droits non prescrits.
>
> La répartition des sommes correspondantes, qui ne peut bénéficier à une seule personne, est soumise à un vote de l'assemblée générale de l'organisme de gestion collective, qui se prononce à la majorité des deux tiers. À défaut d'une telle majorité, une nouvelle assemblée générale, convoquée spécialement à cet effet, statue à la majorité simple.
>
> L'aide au développement de l'éducation artistique et culturelle s'entend des concours apportés par des auteurs ou des artistes-interprètes aux actions mentionnées au 9° de l'article 3 de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine. »

L'article ne vise que les sommes non distribuables issues de la gestion collective obligatoire et ne vise pas les sommes non répartissables toutes les sommes issues de la gestion collective « volontaire » qui représentent pourtant l'immense majorité des sommes non-distribuables. Il nous semble indispensable de prévoir un fléchage obligatoire de l'ensemble de ces irrépartissables (issus de la gestion obligatoire et volontaire) vers le financement des organisations professionnelles d'auteurs[77]. Ce financement devra se faire selon des critères objectifs de représentativité des organisations professionnelles d'auteurs tels qu'ils existent dans le Code du travail à l'article L. 2121-1.

Nouvel article L324-17 du code de la propriété intellectuelle

« Les organismes de gestion collective utilisent à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, au développement de l'éducation artistique et culturelle, à des actions de défense des intérêts des créateurs et à des actions de formation des artistes :

1° 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée ;

2° La totalité des sommes ~~perçues en application des articles L. 122-10, L. 132-20-1, L. 214-1, L. 217-2 et L. 311-1~~ et qui n'ont pu être réparties soit en application des conventions internationales auxquelles la France est partie, soit parce que leurs destinataires n'ont pas pu être identifiés ou retrouvés avant l'expiration du délai prévu à l'article L. 324-16.

Ils peuvent utiliser à ces actions tout ou partie des sommes visées au 2° à compter de la fin de la troisième année suivant la date de leur mise en répartition, sans préjudice des demandes de paiement des droits non prescrits.

50% des sommes visées au 2° doivent obligatoirement être affectés à des actions de défense des intérêts des créateurs, sous forme de subventions à des organisations professionnelles d'auteurs représentatives. La répartition des sommes ~~correspondantes~~ restantes, qui ne peut bénéficier à une seule personne, est soumise à un vote de l'assemblée générale de l'organisme de gestion collective, qui se prononce à la majorité des deux tiers. À défaut d'une telle majorité, une nouvelle assemblée générale, convoquée spécialement à cet effet, statue à la majorité simple.

Un décret pris après concertation des organisations professionnelles concernées fixe les critères de représentativité, et de partage des sommes affectées aux actions de défense des intérêts des créateurs.

L'aide au développement de l'éducation artistique et culturelle s'entend des concours apportés par des auteurs ou des artistes-interprètes aux actions mentionnées au 9° de l'article 3 de la

[77] En ce sens, un arrêt de la Cour d'appel de Paris, 4e ch., section A, 18 janv.2006, n°04-13724.

loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine ».

Annexe n°9 : Etude sur le champ du régime des artistes-auteurs

Par Stéphanie Le Cam,
maître de conférences en droit privé, directrice de l'institut des sciences sociales du travail, université Rennes 2

Deux articles du Code de la sécurité sociale délimitent le champ d'application du régime des artistes-auteurs et participent en ce sens à l'établissement d'un périmètre de la notion d'auteur

L'article L382-1 prévoit notamment que « *Les artistes-auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, ainsi que photographiques, sous réserve des dispositions suivantes, sont affiliés obligatoirement au régime général de sécurité sociale pour les assurances sociales et bénéficient des prestations familiales dans les mêmes conditions que les salariés* ».

Il ajoute aussi que « *Bénéficient du présent régime* :

- *<u>les auteurs d'œuvres photographiques journalistes professionnels</u> au sens des articles L. 761-2 et suivants du code du travail, au titre des revenus tirés de l'exploitation de leurs oeuvres photographiques en dehors de la presse et, dans des conditions à prévoir par des accords professionnels distincts dans le secteur des agences de presse et dans celui des publications de presse ou, à l'issue d'une période de deux ans à compter de la date de promulgation de la loi n° 2006-961 du 1er août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information, par décret en Conseil d'Etat, <u>pour leurs revenus complémentaires tirés de l'exploitation de leurs oeuvres photographiques dans la presse</u> ;*

- *<u>les auteurs d'œuvres photographiques non journalistes professionnels</u> qui tirent de leur activité, directement ou par l'intermédiaire d'agences de quelque nature qu'elles soient, des droits d'auteurs soumis au régime fiscal des bénéfices non commerciaux et qui exercent leur activité depuis au moins trois années civiles.* »

L'article R382-1 prévoit que « *Sont affiliées au régime général, en application des dispositions de la présente section, les personnes mentionnées à l'article L. 382-1 qui tirent un revenu d'une ou de plusieurs activités, relevant des articles L. 112-2 ou L. 112-3 du code de la propriété intellectuelle et se rattachant à l'une des branches professionnelles suivantes* » :

- Branche des écrivains (I),
- Branche des auteurs et compositeurs de musique (II),
- Branche des arts graphiques et plastiques (III),
- Branche du cinéma (IV),
- Branche de la photographie (V).

Il convient de revenir sur la délimitation de ces cinq branches en rappelant pour chacune ce que prévoit expressément la loi avant d'envisager les inclusions et exclusions qui découlent des fiches pratiques de l'AGESSA et de la MDA diffusées sur le site www.secu-artistes-auteurs.fr

I. Branche des écrivains

Ce que prévoit la loi :

L'article R. 382-1 CSS prévoit que la branche accueille :

- « Les auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et scientifiques ;
- Auteurs de traductions, adaptations et illustrations des œuvres précitées ;
- Auteurs d'œuvres dramatiques ;
- Auteurs d'œuvres de même nature enregistrées sur un support matériel autre que l'écrit ou le livre ».

Ce que prévoit la fiche pratique AGESSA :

Inclusions :

- Auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires ou scientifiques ;
- Auteurs de traductions, d'adaptations et des illustrations des œuvres précitées ;
- Auteurs d'œuvres dramatiques ;
- Auteurs d'œuvres de même nature, enregistrées sur un support matériel autre que l'écrit ou le livre ;
- Préfaciers et annotateurs,
- Rédacteurs d'articles de fond publiés dans le cadre d'éditions collectives telles que : ouvrages de référence, dictionnaires, encyclopédies, guides, revues littéraires ou scientifiques, catalogues d'exposition... ;
- Traducteurs d'œuvres littéraires et scientifiques ;
- Les auteurs d'anthologies, autres que de simples compilations
- Les collaborateurs occasionnels de la presse : les auteurs d'articles, publiés sur des supports « presse » qui : fournissent occasionnellement à des entreprises de presse des textes originaux dont la finalité n'est pas d'assurer sur un mode journalistique l'information des lecteurs et qui, par ailleurs, exercent une activité principale, salariée ou non et ne sont soumis à aucune sujétion faisant présumer un lien de subordination avec l'entreprise de presse ou l'agence de presse peuvent globaliser dans leur assiette sociale ces revenus avec leurs autres revenus d'auteur qui ont donné lieu à édition.

Exclusions :

- Les collaborateurs réguliers de la presse : si l'activité exercée pour une entreprise de presse, relève d'une collaboration régulière (rédaction d'un éditorial, de chroniques, d'articles de critique littéraire ou artistique, tenue d'une rubrique permanente) ou si la collaboration implique une animation, une coordination et un suivi pour la conception et la réalisation d'une publication de presse (ce qui l'assimile au rédacteur en chef) ou encore d'une publication institutionnelle ou d'entreprise, ces rémunérations ne relèvent pas du régime des artistes-auteurs.
- Les personnes ayant eu l'idée d'une œuvre, mais qui n'ont pas participé à sa réalisation;
- Les personnes qui apportent des éléments de documentation sous forme de simples compilations ;
- Les journalistes professionnels et assimilés, qu'ils aient ou non une carte de presse ;
- Les conseillers littéraires et artistiques, les directeurs littéraires, les directeurs de collection[78], les secrétaires de rédaction, les rédacteurs en chef ;
- Les rédacteurs de travaux d'études et de recherches qui ne donnent pas lieu, à une édition et une commercialisation (au sens de vente au public) ou dont les travaux rédactionnels connaissent une diffusion limitée à un public pré-sélectionné ;
- Les personnes bénéficiaires d'une bourse d'étude, d'une subvention ;
- Les documentalistes et les personnes qui se consacrent à la recherche iconographique, sans participer à l'écriture ou au développement du texte qu'elles sont chargées d'illustrer ;
- Les lecteurs et conseillers, c'est à dire les personnes qui ont pour fonction de lire un manuscrit et de donner un avis (écrit ou verbal) sur l'opportunité de la publication ;
- Les personnes dont le travail régulier consiste à réviser, pour un même éditeur, un ensemble de textes à publier ;
- Les correcteurs, c'est à dire les personnes qui effectuent la vérification typographique d'épreuves et assurent le respect de la ponctuation, de la syntaxe et de l'orthographe (en principe salariés et bénéficiaires de la convention collective de l'édition) ;
- Les traducteurs de textes à caractère technique et commercial publiés sous forme de brochures, catalogues, dépliants, et plus généralement tous travaux de traduction destinés à satisfaire les besoins commerciaux ou promotionnels du commanditaire ;
- Les interprètes de conférences et les personnes qui prêtent leur concours, en direct, pour des traductions, dites traductions simultanées (projections cinématographiques dans le cadre de festivals, commémorations...) ;

[78] Un récent arrêt du Conseil d'Etat a jugé que les directeurs de collection étaient hors du champ du régime, sauf si leur activité permet de les regarder comme auteurs ou co-auteurs des ouvrages de la collection qu'ils dirigent (CE, *Syndicat national de l'édition*, 21 octobre 2019, n°42479).

- Les conférenciers, journalistes et toute personne qui participent à l'animation de séminaires, conventions d'entreprises, campagnes électorales, « événements », manifestations diverses dans le cadre d'un service organisé ;
- Les intervenants dans le domaine de la formation professionnelle ;
- Les consultants qui ne participent pas directement à l'écriture, l'adaptation, la traduction, la mise en œuvre de projets dont ils sont les initiateurs et / ou les apporteurs d'idées ;
- Les animateurs culturels et les écrivains qui participent à des activités d'enseignement;
- Les commissaires d'exposition (seule la rédaction d'un catalogue ou de notices élaborées entre dans le champ d'application du régime de Sécurité sociale des artistes-auteurs et sous réserve que ces prestations soient réalisées en dehors d'un contrat de travail) ;
- Les concepteurs-rédacteurs d'écrits, quelle qu'en soit la nature et quels que soient les supports de diffusion, dès lors que la finalité est de promouvoir ou favoriser de manière directe ou indirecte la diffusion de produits ou de services (brochures, rapports d'activités, publi-reportages, e-mailings, vidéos...).

II. Branche des auteurs et compositeurs de musique

Ce que prévoit la loi :

L'article R. 382-1 CSS vise :

- « Les auteurs de composition musicale avec ou sans paroles ;
- Les auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes ».

Ce que prévoit la fiche pratique AGESSA :

<u>Inclusions</u> :

- Les auteurs de compositions musicales avec ou sans paroles (œuvres originales, adaptations ou arrangements, dès lors que ces arrangements mettent en évidence une part de création et ne relèvent pas d'une simple technique d'exécution) ;
- Les auteurs d'œuvres chorégraphiques et de pantomimes dont la mise en scène est fixée (par écrit ou autrement) ;
- Les auteurs de saynètes, sketches et monologues ;
- Les créateurs de numéros et tours de cirque ou de magie dont la mise en scène est fixée par écrit.

<u>Exclusions</u> :

- Les copistes et les travaux d'adaptation et exécution du matériel d'orchestre (partitions, livrets) ;
- Les réalisateurs sonores et les travaux de bruitage ;

- Les interventions dans le cadre d'activités liées à la communication (institutionnelle ou interne), aux relations publiques, à la publicité (exemple : écriture de sketches ou de slogans pour des manifestations événementielles, shows, séminaires ou conventions d'entreprises, lancement de campagnes publicitaires, campagnes électorales...) ;
- Les programmateurs et animateurs d'émissions musicales ;
- Les personnes relevant du statut des artistes du spectacle pour l'exécution matérielle de leur prestation artistique, c'est-à-dire les personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes (par exemple les arrangeurs-orchestrateurs, les musiciens et artistes-interprètes).

III. Branche des arts graphiques et plastiques

Ce que prévoit la loi :

L'article R. 382-1 CSS vise : « Les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques telles que celles définies par les alinéas 1° à 6° du II de l'article 98 A de l'annexe III du code général des impôts ».

L'article 98 A de l'annexe III du CGI prévoit que « sont considérées comme œuvres d'art les réalisations ci-après :

1° Tableaux, collages et tableautins similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste, à l'exclusion des dessins d'architectes, d'ingénieurs et autres dessins industriels, commerciaux, topographiques ou similaires, des articles manufacturés décorés à la main, des toiles peintes pour décors de théâtres, fonds d'ateliers ou usages analogues ;

2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ;

3° A l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées entièrement par l'artiste ; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ;

4° Tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, à condition qu'il n'existe pas plus de huit exemplaires de chacun d'eux ;

5° Exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui ;

6° Emaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ;

Ce que prévoit la fiche pratique MDA-AGESSA :

Inclusions :

- Les tableaux, peintures, gouaches, aquarelles, pastels, miniatures, collages, dessins entièrement exécutés à la main par l'artiste.
- Les maquettes de dessins, de motifs, de décorations, de cahiers de tendances et de leurs déclinaisons (gammes de couleurs, motifs placés…) destinées à être éditées par des éditeurs dans le domaine du tissu, du papier, des arts de la table…
- Les gravures, estampes, lithographies tirées en nombre limité, selon les usages de la profession (quelques centaines de tirages), d'une ou de plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée.
- Les productions originales de la sculpture en toutes matières exécutées entièrement par l'artiste ou sous sa direction, fontes de sculptures dont le tirage est limité à 8 exemplaires contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit + 4 tirages dits « d'artistes ».
- Les installations, art vidéo, performances pouvant faire appel conjointement à différentes disciplines (sculpture, peinture, photographie, musique, langage …) et mettant en évidence la prépondérance d'une démarche plastique créatrice.
- Les scénographies originales de spectacles vivants, d'expositions, d'espaces, ainsi que les scénographies intégrant les œuvres graphiques, plastiques ou photographiques de l'artiste-auteur plasticien.
- Les tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes à condition qu'il n'existe pas plus de 8 exemplaires de chacun d'eux.
- Les maquettes de fresques, trompe-l'œil, décorations murales, mosaïques, vitraux dont la réalisation est effectuée par l'artiste ou sous sa direction.
- Les créations graphiques destinées à transmettre un message visuel dans tous les domaines de la vie économique, sociale et culturelle pour tous modes de diffusion (presse, publicité, édition, audiovisuel, multimédia…), quels que soient les outils ou technologies mis en œuvre : utilisation ou non de l'informatique (palette graphique, logiciel d'animation…).
- Les exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés à la main par l'artiste et signé par lui et émaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main dans la limite de 8 exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste.

Exclusions :

- Les dessins obtenus par des procédés mécaniques, à l'aide de caches ou de pochoirs ;
- Les dessins d'architectes, d'ingénieurs et autres dessins industriels,
- Les dessins originaux de mode ou d'accessoires, de bijouterie, de carrosserie automobile, d'éléments de mobilier ou d'objets,
- Des articles manufacturés décorés à la main (objets ou articles peints ou décorés : par exemple boites, vases, foulards, coussins…).

- Les productions de série, les réalisations exécutées à l'unité mais ne différant les unes des autres que par des détails ;
- Les réalisations utilitaires par nature relevant notamment du design d'objet ou des métiers et artisanat d'art, indépendamment de leurs caractéristiques techniques (c'est-à-dire : nombre d'exemplaires : pièce unique ou série limitée, mode d'exécution, signature de l'exécutant…), même si elles constituent le support d'une création et remplissent une fonction décorative. *Par exemple : poteries, faïences, porcelaines, miroiterie d'art, vitrerie d'art, décorations sur verre, tatouages, soufflage de verre, fonderie d'objets d'art, encadrements, dorure, ébénisterie, ferronnerie d'art, fabrication de luminaires, décorations par émaillage, gravures ciselures d'art, reliures, vannerie, fabrication d'instruments de musique…* ;
- La conception par des designers d'œuvres des arts décoratifs ou des arts appliqués qui feront l'objet d'une réalisation artisanale ou industrielle, mécanique ou manuelle, sous la forme de pièces uniques ou très grandes séries ;
- Les travaux exécutés à des fins industrielles : par exemple la création de prototypes ;
- Les réalisations qui ne mettent pas en évidence, au-delà d'une simple mise en œuvre de techniques ou d'une mise en valeur de la matière, une prédominance de la création (par exemple dans le domaine de la décoration : les fausses matières, patines…) ;
- Les travaux de restauration d'œuvres ;
- Les prestations de conseil ou de direction artistique ou les prestations donnant lieu à une activité de conception sans qu'elle soit suivie d'une réalisation matérielle.
- Les croquis de modèles de vêtements, les dessins de modèles d'objets, d'accessoires pour le domaine de la mode, de la décoration, c'est-à-dire la conception d'articles, d'objets ou d'accessoires utilitaires ayant vocation à être utilisés au regard de leur fonction…
- Les réalisations de gravures, d'estampes et de lithographies obtenues par un procédé mécanique ou photomécanique, même si elles sont numérotées et signées.
- Les moules pour fontes, les productions artisanales ou de série, les articles de bijouterie, de joaillerie ou d'orfèvrerie, les travaux de restauration.
- Les articles confectionnés au moyen de tapisseries (sacs, coussins…).
- Les travaux d'ornementation tels que les patines, fausses matières, dorure ni les travaux de restauration d'œuvres.
- Les activités de graphiste incluant des prestations techniques relevant du domaine de la production commerciale en vue de la livraison d'un produit fini sous la forme d'exemplaires multiples (travaux d'impression par exemple)
- Les travaux limités à l'exécution graphique correspondant à une simple mise en œuvre de techniques : composition mécanique non originale, calibrage de textes, exécution de mises en page, cadrage de documents photographiques, croquis techniques, dessin industriel, courbes et graphiques, plans, coupes, élévations, exécutions photomécaniques, cartographies et relevés topographiques, mises à jour de sites.

- Les articles de bijouterie, d'orfèvrerie, de joaillerie et des pièces utilitaires par nature ou fabriquées à l'unité mais ne différant les unes des autres que par des détails.

Ce que prévoit la fiche pratique AGESSA à propos des illustrateurs :

En fonction de leur activité dominante :

- Les illustrateurs dont les œuvres sont majoritairement diffusées par la voie de l'édition (édition de librairie, édition multimédia et édition de presse) dépendent de l'AGESSA.
- Les illustrateurs dont les œuvres ne sont pas majoritairement diffusées par la voie de l'édition dépendent de la Maison des Artistes - Sécurité sociale.
- Les graphistes relèvent de la Maison des Artistes - Sécurité sociale.

Exemples de travaux :

AGESSA :

- Illustration de textes, brochures ou d'articles à caractère technique, littéraire, artistique ou scientifique, et ce, quel que soit le support d'édition ;
- Illustrateur et/ou scénariste de bandes dessinées ;
- Illustration de jeux à caractère éducatif ou ludique lorsque l'illustration est indissociable du texte (exemple : jeu de connaissance).

Maison des artistes :

- Illustrations et roughs pour tout secteur d'activité (culturel, social, associatif, industriel, commercial...) et tout mode de diffusion (publicité, presse, audiovisuel, multimédia...), et ce, quels que soient les outils ou technologies mis en œuvre. Par exemple : illustrations destinées à être éditées sur support papier (affiches, prospectus, catalogues, jaquettes de livres...), illustrations insérées dans des œuvres audiovisuelles (films, vidéos...), images de synthèses (fixes, animations, 3D) ou images destinées au multimédia. À noter : les diffuseurs doivent déclarer les auteurs qu'ils rémunèrent auprès de l'organisme auquel l'auteur est affilié. À défaut, c'est la nature de l'activité qui déterminera auprès de quel organisme le déclarer

IV. Branche du cinéma et de la télévision

Ce que prévoit la loi

L'article R. 382-1 CSS vise « les auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, quels que soient les procédés d'enregistrement et de diffusion ».

Ce que prévoit la fiche pratique AGESSA

<u>Inclusions :</u>

- L'auteur ou les co-auteurs du scénario et, notamment, de la bible littéraire, de l'arche narrative, du synopsis, du traitement, du séquencier (ou « scène-à-scène »), de la continuité dialoguée, du lissage ;

- L'auteur ou les co-auteurs de l'adaptation, c'est-à-dire qui adaptent une œuvre écrite préexistante pour les besoins de la production cinématographique, télévisuelle ou vidéographique ;
- L'auteur ou les co-auteurs du texte parlé, les dialoguistes ;
- L'auteur ou les co-auteurs des commentaires d'un documentaire ;
- L'auteur ou les co-auteurs des sous-titres de dialogues originaux ou sous-titres pour sourds et malentendants ;
- L'auteur ou les co-auteurs d'audiodescriptions ;
- L'auteur ou les co-auteurs des compositions musicales (avec ou sans paroles) spécialement réalisées pour l'œuvre ;
- L'auteur ou les co-auteurs de la bible graphique dans le domaine du dessin animé ;
- Le réalisateur ;
- L'auteur ou les co-auteurs d'œuvres audiovisuelles originales de commande, à caractère documentaire ou docudramatique, notamment les évocations, les essais, les études, les récits, les portraits, les grands reportages, les chroniques, les magazines, les vidéos de création, les films d'entreprises (films institutionnels) et toutes les créations audiovisuelles faites à partir d'images de synthèse ou de graphismes ;

Exclusions :

- Les personnes ayant eu l'idée d'une œuvre, mais qui n'ont pas participé à sa réalisation;
- Les personnes ayant rédigé l'argument de série ou d'unitaire (ou « pitch de série ») ;
- Les personnes ayant rédigé l'argument d'épisode (ou « pitch d'épisode ») ;
- Les consultants sur scénario, conseillers, dont l'apport intellectuel à la création de l'œuvre de commande d'écriture n'est pas significatif, et qui, ne bénéficiant pas d'un droit de perception au titre de la diffusion et de l'exploitation commerciale de l'œuvre, ne peuvent être considérés comme des co-auteurs ;
- Les metteurs en scène d'événements qui ne peuvent être définis comme des œuvres dramatiques, lyriques ou chorégraphiques (shows, conventions d'entreprises, défilés de mode ...) ;
- Les monteurs, les bruiteurs, les costumiers, les stylistes ;
- Les directeurs artistiques ;
- Les photographes de plateau qui, intervenant dans le cadre d'un service organisé, doivent être salariés ;
- Les animateurs, les présentateurs, les programmateurs de radio ;
- Les animateurs d'émissions de télévision dites de plateau (les textes de liaison ou de présentation ne sont pas considérés comme des œuvres ayant un caractère d'originalité suffisante pour reconnaître à leur rédacteur la qualité d'auteur) ;

- Les « droits voisins » des droits d'auteur versés au titre, soit de la réalisation, soit de l'exploitation de l'œuvre (reproduction, diffusion, rediffusion) aux artistes du spectacle (artiste interprète ou exécutant) c'est-à-dire les personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variété, de cirque ou de marionnettes ;
- Les personnes qui ont pour occupation principale, régulière et rétribuée, l'exercice de la profession de journaliste dans une ou plusieurs sociétés de radio-télévision ou de production audiovisuelle (en particulier celles qui réalisent des reportages et des enquêtes) et qui en tirent le principal de leurs ressources.
- Les concepteurs de pantomimes, mises en scène ou autres formes d'intervention se situant dans le cadre des activités liées à la communication, aux relations publiques ou à la publicité, par exemple via l'écriture de sketches ou de slogans pour des manifestations événementielles ou campagnes publicitaires (compte tenu notamment des conditions d'exercice de l'activité et des modes de diffusion de la prestation).

A propos des auteurs d'œuvres multimédia :

Inclusions :

- L'auteur du scénario interactif, qui détermine les séquences et l'arborescence, les fonctionnalités et principes graphiques, ainsi que les composants visuels, sonores, textuels ;
- L'auteur de l'adaptation ;
- L'auteur du texte parlé ;
- L'auteur de la partie logicielle ;
- L'auteur ou les co-auteurs des compositions musicales dédiées (avec ou sans paroles) ;
- Le réalisateur, qui garantit la qualité finale de l'œuvre dans son ensemble, en sélectionnant les éléments artistiques, en supervisant et en validant toutes les étapes de la création jusqu'à la version définitive ;
- L'illustrateur qui élabore l'interface graphique (décors, personnages, illustrations, animations, etc) dès lors qu'il participe au scénario et/ou à la création des textes et/ou à la création de logiciels.

Exclusions :

- Les auteurs d'œuvres multimédia salariés ou exerçant leur activité dans des conditions qui font présumer l'existence d'un lien de subordination ;
- Les personnes qui éditent elles-mêmes leurs œuvres (blogs autoédités, etc.) ;
- Les personnes dont les travaux procèdent de la mise en œuvre d'une simple technique et ne présentent pas d'originalité particulière (référencement ou hébergement de sites, maintenance de la base de données...) ;
- Les personnes qui développent et mettent à jour des sites web ;

- Les webmasters (administration et gestion de sites web) ;
- Les personnes qui rédigent le cahier des charges d'une œuvre multimédia (activité qui s'apparente à du conseil).

V. Branche de la photographie

Ce que prévoit la loi :

La branche vise : « les auteurs d'œuvres photographiques ou d'œuvres réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie » (R. 382-2 CSS).

Ce prévoit la fiche pratique AGESSA :

Inclusions :

Toute personne qui :

- Exerce, à titre indépendant, une activité de création dans le domaine de la photographie et qui cède à un tiers les droits d'exploitation sur son œuvre (droit de reproduction ou droit de représentation)
- Ou qui perçoit une rémunération au titre de la vente d'une œuvre d'art originale photographique

Les activités relevant du champ des artistes-auteurs sont facturées :

- Sous forme d'honoraires pour la réalisation de la prise de vues, du reportage (calcul au temps passé, forfait à la journée ...)
- Et / ou sous forme de droits d'auteur, en contrepartie de l'autorisation d'utiliser l'oeuvre réalisée en principe pour une durée, une forme d'exploitation et une destination déterminées.

Sont aussi inclus : les photographies de portrait social (photographies originales numérotées et limitées à 30 exemplaires) sous réserve d'une étude du dossier.

Exclusions :

- Les auteurs de photographies scolaires, de groupes, d'identité.
- Les collaborateurs de presse : la fourniture de reportages et de photographies à une entreprise de presse, à une agence de presse ou à une entreprise d'édition de journaux et de périodiques, par les personnes qui ont la qualité de journaliste professionnel et assimilé au sens de l'article L. 7111-3 du code du travail, ne relèvent pas du régime de Sécurité sociale des auteurs, mais du régime général (Urssaf) quelle que soit la nature du lien juridique qui les unit à l'agence ou à l'entreprise de presse.

- Les auteurs photographes salariés ou assimilés : Attention, lorsque le photographe est soumis à des instructions, à un horaire de travail, lorsque « l'employeur » lui fournit les locaux ou le matériel, etc., le lien de subordination est présumé et le photographe doit être rémunéré par un salaire.

Annexe n°10 : Droits d'auteur et fiscalité directe : lissage et étalement des revenus

Le CGI comporte :

- un régime spécifique sur option de lissage des revenus de la propriété littéraire et artistique (PLA) sur des périodes glissantes de 3 ou 4 ans (art 100 bis du CGI)
- un régime également optionnel d'étalement ponctuel de revenus exceptionnels ou différés (art 163-0 A du CGI).

1- **Le régime de l'article 100 bis du CGI** prévoit pour les contribuables percevant des bénéfices non commerciaux ayant exercé l'option :
-le droit de calculer leur revenu imposable de l'année *n* par différence entre la moyenne des revenus des années *n*, *n-1* et *n-2* et la moyenne des dépenses de ces mêmes années. L'option peut être révoquée avec effet pour l'avenir seulement ;

-le droit, sur option spécifique, de calculer leur revenu imposable de l'année *n* par un calcul de même nature mais portant sur les 5 années précédentes (et non pas 2). Le contribuable ne peut modifier cette période de référence, mais il conserve la faculté de révoquer l'option pour un régime de lissage.

Ce régime est applicable aux contribuables dont les revenus tirés de la propriété littéraire et artistique sont soumis, en tant que bénéfices non commerciaux, au régime de la déclaration contrôlée, c'est à dire dont les revenus excèdent 70000 € HT, ce qui en limite considérablement la portée. Certes, il est possible d'opter pour le régime de la déclaration contrôlée en dessous de ce seuil : mais l'obligation inhérente à ce régime de tenir une comptabilité en limite l'attrait.

Le CGI n'interdit pas et la doctrine de l'administration fiscale permet expressément à certains titulaires de bénéfices non commerciaux relevant du régime déclaratif spécial, c'est à dire ceux dont les bénéfices n'excèdent pas 70000 € HT et qui sont simplement tenus de servir un livre journal de leurs recettes, d'opter pour le régime de lissage de l'article 100 bis du CGI, ce qui n'est pas sans intérêt dès lors que même dans la limite de 70000 €, les revenus annuels peuvent varier considérablement.

Mais cette possibilité de lissage n'est ouverte qu'aux auteurs dont les revenus tirés de la PLA sont déclarés intégralement par les tiers et en conséquence imposés selon les règles des traitements et salaires (art 93 1 quater du CGI), en particulier la déduction forfaitaire de 10% pour frais professionnels, alors que dans le régime déclaratif spécial, la déduction forfaitaire est de 34%.

A noter également que les auteurs bénéficiant de l'abattement de 50 % sur le montant de leur bénéfice imposable des 5 premières années d'activité (essentiellement les peintres et les sculpteurs) perdent cet avantage s'ils optent pour le mécanisme de lissage (art 93 9 du CGI)

2- **Le régime d'étalement de revenus exceptionnels ou différés de l'article 163- 0 A du CGI** vaut pour toutes les catégories de revenus.

Revenu exceptionnel = revenu qui par sa nature n'est pas susceptible d'être recueilli annuellement et qui dépasse la moyenne des revenus imposables des 3 dernières années

Revenu différé : celui dont le contribuable a eu, indépendamment de sa volonté, la disposition l'année de son échéance normale mais qui correspond à une ou plusieurs années antérieures.

Dans chacun de ces cas, le CGI prévoit un mécanisme de calcul permettant de limiter la progressivité de l'impôt.

Toutefois ce mécanisme ne paraît pas pouvoir jouer « en régime de croisière » et exclut de son champ d'application les contribuables percevant régulièrement des revenus de même nature, si inégaux qu'ils puissent être d'une année sur l'autre.

Annexe n°11 : « Quel statut pour le livre ? », Ligue des auteurs professionnels (extrait)

LIGUEDESAUTEURS PROFESSIONNELS

QUEL STATUT POUR LES AUTEURS DU LIVRE ?

Extrait du document remis à la mission Bruno Racine en juillet 2019

4 ÉTUDE DE CAS : UN STATUT PROFESSIONNEL À POINTS

Qu'est qu'un professionnel ? Fiscalement, la jurisprudence administrative a défini deux critères : l'activité doit être exercée à titre habituel et constant, et elle doit l'être dans un but lucratif.[1] C'est évidemment le cas de beaucoup de créateurs et créatrices, et on ne peut à la fois les traiter comme tels fiscalement et ne pas leur reconnaître socialement un véritable statut professionnel et les droits particuliers qui vont avec. Pourtant, aujourd'hui, avec la disparition de la notion d'assujetti/affilié, c'est toute possibilité d'offrir un accompagnement particulier aux artistes-auteurs qui n'ont que leurs activités créatives pour vivre qui a disparu, ce qui est extrêmement problématique. L'entrée dans le régime au 1er euro a anéanti toute identité professionnelle du régime. Ce principe de recouvrement généralisé des cotisations rend très floue aujourd'hui les démarches à accomplir pour entrer dans le régime artistes-auteurs, accentuant encore davantage la confusion. Dans les faits, le principe « d'affiliation » existe toujours mais de façon voilée, puisque les seuils de revenus demeurent pour l'accès aux prestations sociales autres que les soins[2].

Il y a, aussi, en parallèle, une urgence à ce que le régime social des artistes-auteurs soit adapté à la grande précarité de leurs métiers, qu'il leur permette de s'y maintenir les années difficiles. La situation des artistes-auteurs ne cesse d'évoluer aujourd'hui, souvent pour le pire en termes de revenus. Aujourd'hui, les créateurs et créatrices se retrouvent à être de plus en plus multi-métiers, multi-profils et multi-revenus, ce qui émiette leur capacité à accéder au plein statut social d'artiste-auteur. Le développement de la diffusion directe, de l'auto-édition aux médias sociaux, complique encore cet accès au statut qui était très orienté à l'origine sur l'existence d'un diffuseur tiers, et ce malgré le fait que le diffuseur ne cotise quasiment pas à ce régime (1,1%).

Comment, dans cette situation complexe, apprécier finement le caractère professionnel d'une activité d'artiste-auteur ? Avec l'idée que cette appréciation soit valable socialement mais aussi fiscalement ?

C'est à cette fin que nous avons réfléchi à créer un **statut artistes-auteurs professionnel à points**. Un tel mécanisme permet de donner des critères objectivables, ce qui répond aux appréhensions légitimes de la Direction de la sécurité sociale qui craint des effets d'aubaine sur le régime de la part des diffuseurs cherchant à contourner les cotisations sociales.

Ce système à points doit rendre accessible un régime social adapté aux artistes-auteurs de manière transparente et claire. Son accès se base en partie sur les revenus en droit d'auteur comme aujourd'hui. Cela ne changera rien pour ceux qui atteignent déjà un revenu suffisant. Mais pour les autres, aujourd'hui exclus, ce critère du revenu sera enfin complété par de nombreux autres.

En effet le revenu d'artiste-auteur, s'il reste suffisant pour prouver qu'on est professionnel, ne peut pas rester la seule manière de le démontrer. Le droit d'auteur étant une rémunération dissociée d'un revenu immédiat et n'étant pas proportionnel au temps de travail, cela nécessite de trouver d'autres critères en phase avec cette rémunération particulière. Poser des critères multiples, souples, évolutifs et en phase avec la réalité des métiers, c'est également pouvoir enfin donner une définition de l'auteur professionnel. Un tel mécanisme a l'atout d'être évolutif et de pouvoir s'adapter aux changements rapides des métiers créatifs.

Cette une **grande amélioration** qui est proposée : **cela ne change rien pour les artistes-auteurs qui ont déjà accès au régime**, mais cela permet à ceux qui, aujourd'hui, ne rentrent pas dans les cases alors qu'ils dédient pourtant leur vie à la création **d'avoir enfin accès à la protection sociale**.

---

1 Cf. http://bofip.impots.gouv.fr/bofip/4614-PGP

2 « La validation de vos trimestres de retraite se fait de manière proportionnelle à vos revenus (une assiette sociale de 1 505 € en 2019 valide un trimestre de retraite de base) et lorsque votre assiette sociale est de la valeur de 900 Smic horaire (9 027 € en 2019), vous pouvez bénéficier des indemnités maladie, maternité, invalidité et d'un capital décès versés par la Caisse primaire d'Assurance Maladie de votre lieu de résidence. » http://www.secu-artistes-auteurs.fr/reforme/artistes-auteurs

4.1 Séparation des revenus de type primaire et secondaire

Dans cette hypothèse existent toujours deux types de revenus artiste-auteur, renommés ici pour éviter les confusions avec l'existant, même si le principe est proche de celui des droits d'auteur / revenus accessoires :

4.1.1 Les revenus artiste-auteur primaires :

Ce sont les revenus qui correspondent au champ du Code de la propriété intellectuelle. Droits d'auteurs, ventes d'œuvres artistiques, mais aussi bénéfices de l'auto-édition…

Les créateurs et créatrices qui ont assez de revenus primaires seront bien sûr automatiquement dans le régime. Les autres pourront gagner des points en remplissant un dossier afin d'y entrer ou de s'y maintenir en cas de difficultés temporaires.

+ Remise en place d'un seuil de revenu, manière la plus simple d'identifier les professionnels, mais avec d'autres critères d'entrée en parallèle pour en éviter les inconvénients.

- Retour au risque de non affiliation pour certains créateurs à faibles revenus. Risque maitrisé par la capacité à entrer dans le régime grâce à d'autres critères.

4.1.2 Les revenus artiste-auteur secondaires :

Ce sont les revenus issus d'autres activités culturelles rattachées à l'activité primaire. Nommés revenus accessoires dans la circulaire de 2011. Ils sont étendus ici au maximum des activités connexes.

Ils ne donnent aucun point pour accéder au régime, mais deviennent pleinement des revenus artistes-auteurs socialement et fiscalement si l'auteur est déjà dans le régime.

+ Simplification pour les artistes-auteurs professionnels : un seul statut pour tous leurs revenus professionnels
+ Éclaircissement pour tous les autres : les règles sociales et fiscales de chacun de ces revenus s'appliquent alors normalement.

4.2 La commission professionnelle

Le système à points nécessite **une commission professionnelle**, remplaçant ou réactivant celles de l'AGESSA et de la MDA. Elle remplira deux missions complémentaires :

4.2.1 Accorder le statut professionnel par dérogation

Un artiste-auteur qui n'arriverait pas à voir accepter son dossier, ou qui penserait avoir droit au statut malgré une situation incompatible avec le système à points pourra faire une demande de révision de son dossier, et obtenir éventuellement un accès dérogatoire.

- Nécessite une assistance sociale pour accompagner les auteurs demandeurs.

4.2.2 Établir les critères d'accès au statut

La commission professionnelle établira les critères d'accès au statut en fonction de l'évolution des pratiques à l'avenir, mais aussi des demandes concrètes présentées à la commission (cf. 4.2.1). Tous les ans, la commission fera évoluer la liste des activités et les barèmes de points.

+ Actualiser en temps réel les critères d'entrée dans le régime pour l'adapter aux problématiques de terrain des artistes-auteurs.

4.2.3 Établir la liste des revenus secondaires

La commission professionnelle proposera à la Sécurité sociale et aux pouvoirs publics la liste des revenus qui pourront être reconnus comme revenus artiste-auteur secondaires.

+ Actualiser en temps réel la liste des revenus secondaires / connexes pour l'adapter aux problématiques de terrain des artistes-auteurs.

4.3 Les critères de calculs

Ils doivent être le plus vaste possible. Le but est de rattraper tous les artistes-auteurs de tous les secteurs qui seraient en dessous du seuil de revenu qui suffira à lui seul à prouver l'activité professionnelle de l'artiste-auteur.

+ Capacité à identifier l'activité professionnelle sans s'en remettre aux seuls revenus.

- Risque de complexité pour les artistes-auteurs. Nécessite une sérieuse information et surtout un outil en ligne le plus simple possible.

4.3.1 Revenu artiste-auteur primaire

Calcul simple de points sur la base du cumul des droits d'auteurs, ventes d'œuvres artistiques, bourses de création, bénéfices de l'autoédition. Le point est égal au ratio entre le nombre de points nécessaires à l'affiliation et le revenu primaire suffisant à cette affiliation.

Il sera sans doute nécessaire de fixer un minimum de points à obtenir sur ce critère. Par exemple, de 50% du seuil d'affiliation automatique.

4.3.2 Social : Arrêts de travail et critères familiaux

Les arrêts maladie pourraient être pris en compte automatiquement par les critères de points, afin que les auteurs en difficulté n'aient pas à recourir aux commissions pour se maintenir dans le régime.

Le même mécanisme pourrait s'appliquer au congé parental. On sait aussi les difficultés à faire garder ses enfants pour les créateurs et créatrices, et l'impact que cela a sur leur temps de travail. Le barème pourrait prendre en compte les enfants avant scolarisation.

4.3.3 Contrats rémunérés

La signature d'un ou de contrats de cession de droit ou de commande artistique dans l'année est un indice fort de la professionnalisation.

Ces contrats étant de types très différents, il faudra sans doute établir des seuils de validation basés sur l'ampleur de la rémunération.

4.3.4 Formation

L'idée est surtout de valoriser le diplôme de manière très forte juste après son obtention afin d'aider les jeunes créateurs et créatrices à accéder au statut professionnel après leurs études, malgré les difficultés de revenus qui sont les leurs.

Barème à établir en fonction de la durée des études et du fait qu'elles soient sanctionnées par des diplômes publics, conventionnés ou privés. Les points obtenus seront ensuite dégressifs, avec le temps.

Possibilité aussi de valider les formations professionnelles suivies dans l'année, vu qu'elles empiètent sur le temps consacré au revenu primaire.

4.3.5 Activités professionnelles culturelles

De très nombreux artistes-auteurs ont un second métier à côté, qui est de l'ordre de l'activité artistique et culturelle. C'est le signe d'une vie engagée au service de son art et de sa transmission que le régime doit valoriser dans sa détection du professionnel.

Barème à établir selon les activités : directeur d'écriture, script doctor, directeur artistique, directeur de collection, éditeur indépendant, professeur d'art ou d'écriture, intermittent du spectacle, commissaire d'exposition, scénographe, journaliste, critique, bibliothécaire, employé d'institution culturelle…

4.3.6 Interventions rémunérées

La médiation culturelle et en milieu scolaire est fortement encouragée par les pouvoirs publics. Elle est aussi un signe fort de la professionnalisation du créateur. Barème à établir selon les activités pratiquées dans l'année : Interventions scolaires, lectures publiques de son œuvre, conférences, débats culturels, animations d'ateliers

4.3.7 Reconnaissance

Résidences artistiques ou littéraires, expositions artistiques rémunérées, prix littéraires ou artistiques dotés sont autant de preuve de l'importance culturelle du travail de l'artiste-auteur.

On pourrait y ajouter des indices clairs de son importance pour le public aussi. Par exemple, valoriser les abonnés sur les réseaux sociaux permettrait de détecter les professionnels dans les jeunes générations de créateurs et créatrices.

4.3.8 Divers

Le barème doit valoriser les artistes-auteurs engagés dans la représentation professionnelle, compte tenu du temps de travail qu'elle leur coûte.

4.4 Exemple de calcul

Nous proposons ci-dessous un premier tableau de calcul de points afin de permettre à tous d'apprécier toute la richesse qu'il peut offrir. On verra qu'il permet, enfin, de multiples portes d'entrée dans le régime, correspondant aux pratiques réelles des artistes-auteurs. On verra qu'on peut facilement y favoriser l'entrée dans le métier des étudiants, ou protéger les artistes-auteurs de certains accidents de la vie. On verra qu'en rendant explicites les activités, il pourrait bien protéger mieux le régime de certaines dérives qui étaient restées invisibles.

Exemple de calcul, où pour être affilié en tant que professionnel, l'artiste-auteur doit parvenir à **100 points**.

CRITÈRES	POINTS		REVENUS SECOND.	MODE DE CALCUL
	MIN	MAX		
Revenus artiste-auteur primaire	50	-		• 1 point = 9 smic horaires • 50 points = 450 smics horaires (quart temps) • 100 points = 900 smics horaires (mi temps) MINIMUM EXIGÉ : 50 POINTS
Droits d'auteurs	-	-	-	
Ventes d'œuvres artistique	-	-	-	
Bourses de création	-	-	-	
Bénéfices de l'auto-édition	-	-	-	
Social	-	50		
Arrêt maladie	4	48	-	4 points par mois / maximum pendant 3 ans
Congé parental	20		-	Complété par le les points *enfant avant scolarisation*
Enfant avant scolarisation.	30		-	Enfant de moins de 3 ans
Contrats rémunérés	-	30		Preuve par contrat
Contrat d'édition	10		-	Seuil de rémunération à définir
Contrat de scénario	10		-	Seuil de rémunération à définir
Contrat de commande artistique	10		-	Seuil de rémunération à définir
Autres contrats	1		-	
Formation professionnelle	5	10	oui	5 points par formation AFDAS
Diplôme d'art ou d'écriture	-	70	-	Dégressif : • maximum l'année du diplôme • -20% à chaque année qui passe après • plancher à 10 points
Équivalent master (bac +5)	10	70	-	
Équivalent licence (bac + 3)	10	50	-	
Écoles publiques (bac + 3)	10	50	-	
Écoles privées conventionnées (bac + 3)	10	50	-	
Écoles privées (bac + 3)	10	35	-	
Activités professionnelles culturelles	-	20		Preuve par contrat
Intermittent du spectacle	10 20		non	
Professeur d'art ou d'écriture	10		non	
Directeur d'écriture / script doctor	10		oui	
Directeur de collection, éditeur indé.	10		oui	
Directeur artistique	10		oui	
Commissariat expo, scénographie	10		non	
Journaliste, critique	10		non	
Bibliothécaire, institution culturelle	10		non	
Interventions rémunérées	-	20		2 points par intervention
Interventions scolaires	2	20	oui	
Lectures publiques de son œuvre	2	20	oui	
Conférences, débats culturels	2	20	oui	
Animations d'ateliers	2	20	oui	
Reconnaissance artistique	-	20		
Résidences artistiques ou littéraires	10		oui	
Expositions artistiques rémunérées	2	10	oui	2 points par intervention
Prix littéraires ou artistiques dotés	2	10	oui	2 points par intervention
Réseaux sociaux	2	10	-	2 points par 10 000 abonnés
Divers				
Représentation professionnelle	10		oui	Siéger aux CA de SPRD, associations ou syndicats

Ce tableau n'est donné qu'à titre indicatif, bien sûr. Il devra être complété et modifié en fonction de multiples entrées supplémentaires correspondants aux pratiques très variées des artistes et des

auteurs. C'est aussi tout l'intérêt de ce système à points : il est ouvert et évolutif. Il est facile à adapter à aujourd'hui et est déjà prêt pour l'avenir.

4.5 Intérêt de l'identification des professionnels

4.5.1 Éviter les effets d'aubaine

La faiblesse de la cotisation patronale/diffuseur a poussé, par le passé, certains à vouloir profiter d'un effet d'aubaine, comme dans le cas des directeurs de collection non auteurs. Une meilleure identification peut rendre plus claires les choses.

+ Limitation des abus sans limiter la protection légitime des créateurs

4.5.2 Simplifier la question des revenus artiste-auteur

La charge de la preuve est inversée : un artiste-auteur ne doit plus démontrer la nature de ses revenus, mais obtenir d'être reconnu comme professionnel selon des critères beaucoup plus riches et représentatifs de la réalité des créateurs et créatrices.

Une fois qu'un artiste-auteurs est identifié comme professionnel, l'ensemble des revenus secondaires de son activité sont alors socialement et fiscalement considérés exactement comme ses revenus primaires.

+ Le régime s'adapte au fait que l'activité d'artistes-auteurs aujourd'hui est en train de devenir une pluriactivité, avec des sources de revenus multiples voire disparates.
+ Permettre d'envisager un régime fiscal spécifique pour les professionnels

4.5.3 Simplifier la question des revenus artiste-auteurs non professionnels

Le revenu littéraire et artistique, s'il n'est pas considéré comme professionnel, ne devrait-il pas dans ce cas être ramené socialement et fiscalement à un revenu du patrimoine ?

Cela permettrait de mettre fin pour le non professionnel à l'ambiguïté travail/patrimoine : elle est particulièrement visible dans la différence de traitement entre l'artiste-auteur, dont les revenus sont toujours considérés comme du travail, même si ce sont des droits touchés 50 ans après la création de l'œuvre, et les ayants droits dont les revenus sont considérés comme relevant du patrimoine.

Cela permettrait de mettre fin à l'ambiguïté fiscal/social : la logique des réformes actuelles de la Sécurité sociale est de considérer que tout revenu en droit d'auteur est un revenu du travail, avec le recouvrement des cotisations qui va avec. Pourtant, fiscalement, la jurisprudence administrative a défini deux critères pour reconnaitre une activité professionnelle : l'activité doit être exercée à titre habituel et constant, et elle doit l'être dans un but lucratif.[26]

+ Déclaration fiscale et sociale simplifiée.
+ Levée des ambiguïtés de considérer comme un travail une activité non professionnelle.
+ En cas de réforme universelle des retraites : suppressions de la part patronale et de sa prise en charge éventuelle par le budget de l'État.

4.5.4 Permettre d'envisager l'ouverture de nouveaux droits

Une fois les professionnels identifiés, il est possible de leur donner accès, progressivement à de nouveaux droits :

+ Capacité, pour la sécurité sociale, d'ouvrir de nouveaux droits aux artistes-auteurs dans l'avenir : accidents du travail, chômage, etc.

---

[26] Cf. http://bofip.impots.gouv.fr/bofip/4614-PGP

- Question du financement

4.5.5 Permettre une vraie représentation professionnelle

L'identification du corps des artistes-auteurs professionnels permet de mettre ne place une représentation professionnelle légitime et démocratique, via des élections professionnelles.

Le financement de la représentation professionnelle peut se faire très simplement, en fléchant automatiquement une petite partie des 25% alloués par la loi à l'action cultuelle.

+ Fin du flottement actuel dans la représentation professionnelle des artistes-auteurs.
+ Certitude pour les artistes-auteurs professionnels de pouvoir faire valoir démocratiquement leur point de vue.
+ Fin du risque pour les pouvoirs publics d'être conseillés par des organisations déconnectées des réalités des auteurs.

- Modalité de la représentation à définir.
- Question du coût d'une élection professionnelle : un vote numérique permet heureusement aujourd'hui d'organiser cela dans un budget raisonnable.
- Inquiétude sur une sous-représentation éventuelle des artistes-auteurs non professionnels. Rappel nécessaire du fait que ceci ne concernera que les questions sociales et fiscales des professionnels. Tout le reste, à commencer par les évolutions du droit d'auteur, doit évidemment rester ouvert à tous.

4.5.6 Faire gérer le régime par les professionnels eux-mêmes

Une solide représentation professionnelle des artistes-auteurs permettra de confier la gestion des critères du régime principalement aux artistes-auteurs eux-mêmes. Vu la faible contribution diffuseur de 1.1%, ces derniers ne devront plus être représentés qu'à la hauteur de cette faible part.

+ Éviter à l'avenir que le régime ne s'éloigne des préoccupations quotidiennes des créateurs.
+ Mettre fin à la présence disproportionnée des diffuseurs comparée à leur contribution (comme actuellement à l'AGESSA).

4.5.7 Créer une carte professionnelle

Cette carte leur donnera accès à des avantages déjà accessibles à d'autres professions : accès gratuit aux musées, aux institutions culturelles et manifestations financées par les pouvoirs publics…

+ Capacité pour les pouvoirs publics d'offrir un accès favorisé à la culture à des créateurs souvent très précaires économiquement.
+ Possibilité aussi pour le secteur privé de faire des offres destinées aux professionnels.

Annexe n°12 : Répartition des crédits d'action artistique et culturelle de 12 OGC (2017)

OGC	Aide à la création	Aide à la diffusion du spectacle vivant	Mixte	Aide à la formation des artistes	Aide à l'éducation artistique et culturelle	Autres	Total
Musique							
SACEM	8,45	9,13	/	1,53	0,72	2,30	**22,13**
SPEDIDAM	3,86	24,33	/	0,60	0,14	/	**28,93**
SCPP	10,19	0,86	/	0,20	/	2,57	**13,82**
ADAMI	7,30	6,41	/	0,80	1,03	1,47	**17,01**
SPPF	/	0,53	6,99	0,06	/	0,23	**7,81**
Arts visuels							
ADAGP	1,23	/	/	0,08	0,28	0,03	**1,62**
SAIF	0,27	/	/	0,03	n.s	/	**0,30**
Audiovisuel							
SCAM	2,27	/	/	0,16	0,01	/	**2,43**
ANGOA	4,42	/	/	/	/	/	**4,42**
PROCIREP	10,45	/	/	0,03	/	0,26	**10,74**
Livre							
SOFIA	3,53	/	/	0,34	0,23	/	**4,10**
Théâtre							
SACD	1,22	1,49	1,92	0,53	0,05	/	**5,22**
TOTAL	**53,19**	**42,75**	**8,91**	**4,36**	**2,46**	**6,86**	**118,53**

Source : Commission de contrôle des OGC