

**APPROCHE SOCIO-POLITIQUE DE L'ECONOMIE DES  
FILIÈRES DE LA PRODUCTION CULTURELLE ET DE SES  
EFFETS SUR LA DYNAMIQUE DE L'EMPLOI ET SUR LA  
COHESION SOCIALE**

Recherche-Action Réalisée par le CEFRA  
(Président : Jean-Michel Djian)

pour le compte de

la COMMISSION EUROPEENNE  
DIRECTION GENERALE V  
Emploi, relations industrielles et affaires sociales

en collaboration avec l'Osservatorio dello Spettacolo  
Dipartimento dello Spettacolo  
Presidenza del Consiglio dei Ministri

Recherche-action dirigée par Jean-François Millier  
avec la collaboration de  
Véronique Caye

Décembre 1996 / Octobre 1998

## REMERCIEMENTS

### Membres du Comité d'Orientation

Président : RIGAUD Jacques, Président de RTL (*France*)

BAGLIO Angelo, Commission européenne DGV

BODO Carla, l'Osservatorio dello Spettacolo, Dipartimento dello Spettacolo, Presidenza del Consiglio dei Ministri (*Italie*)

DELGADO Eduard, l'Observatoire Interarts (*Espagne*)

DJIAN Jean-Michel, CEFRAC, Le Monde de l'Education (*France*)

FEIST Andrew, économiste (*Royaume-Uni*)

FLEISCHMANN Peter, Centre Européen de l'Audiovisuel - Babelsberg (*Allemagne*)

MENGER Pierre-Michel, Centre de Sociologie des Arts - CNRS (*France*)

PASQUAL Lluís, metteur en scène, Cité du Théâtre - Barcelone (*Espagne*)

SUTEU Corina, Forum des Réseaux Culturels Européens (*France*)

WEBER Raymond, Conseil de l'Europe, Direction de l'Enseignement, de la Culture et du Sport

### Membres des Universités, Réseaux européens, Centres de Ressources, et consultants sectoriels

BIZERN Catherine, consultante (*France*)

BOTTENBERG Katja, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (*Allemagne*)

CANELLIS Patricia, Convention Théâtrale Européenne (*Belgique*)

CAVALIERE Vincenzo, Université di Roma "La Sapienza" (*Italie*)

DERYCKE Caroline, ENICPA (*Royaume-Uni*)

DES PORTES Elisabeth, International Council of Museums - ICOM (*France*)

DEVINCK Anne, Pépinières Européennes pour jeunes artistes (*France*)

DEVLIEG Mary-Ann, Informal European Theater Meeting - IETM (*Belgique*)

GAMITO Teresa Judice, Université de Faro (*Portugal*)

HAY Werner, Deutsche Phono - Akademie (*Allemagne*)

KORVENMAA Pekka, University of Arts and Design -Helsinki (*Finlande*)

LE FLOCH ANDERSEN Lone, Observatoire Européen de l'Audiovisuel (*France*)

LEGENDRE Bertrand, Université Paris 13 (*France*)

LEONHARD Gerd, Music Workz / Online Music Company (*Allemagne*)

LERICHE Nadia, Emplois Culturels Internationaux - ECI (*France*)

MATHIEU Jean-Noël, Réseau Européen des Centres Culturels - Monuments Historiques (*France*)

MICHEL Jean-François, European Music Office (*Belgique*)

PRATT Andrew C., London School of Economics (*Royaume-Uni*)

REES Jeremy, International Visual Arts information Network - IVAIN (*Royaume-Uni*)

SCHLEIHAGEN Barbara, EBLIDA (*Pays-Bas*)

SCHMIDT - BRAUL Ingo Eric, International Book Agency - IBA (*Allemagne*)

SCHULZ-KEIL Wieland, Centre Européen de l'Audiovisuel - Babelsberg (*Allemagne*)

TURCI Maria Chiara, Université di Roma "La Sapienza" (*Italie*)

VERON Claude, Pépinières Européennes pour jeunes artistes (*France*)

VOLBERT Katrin, International Book Agency - IBA (*Allemagne*)

### Les participants aux ateliers et personnes ayant aidé à leur réalisation

#### ATELIER AUDIOVISUEL / CINEMA / MULTIMEDIA

AVRIL Philippe, Les Entrepreneurs de l'Audiovisuel Européen - EAVE (*France*)

BONGIOVANNI Pierre, CICV de Montbéliard (*France*)

BÜLOW CHRISTENSEN Claus, Metronome Magic (*Danemark*)

EBERT Ralf, Europäische Raumplanung, Universität Dortmund (*Allemagne*)

GONZALEZ Joan, Parallel 40, (*Espagne*)

KELLY Jonathan, Little Bird (*Irlande*)

MAIRE Christophe, Hightech Center Babelsberg (*Allemagne*)  
MASELLI Citto, Cinéaste (*Italie*)  
METCALF Andy, Zienau Consulting (*Royaume-Uni*)  
NICOLAS André, DAI (*France*)  
O'CONNOR Justin, Manchester Metropolitan University (*Royaume-Uni*)  
O'DONNOVAN Yvonne, Department Cultural Industries, Sheffield City Council (*Royaume-Uni*)  
PREISLER Ebbe, Danish Film (*Danemark*)  
RICHERI Giuseppe, Media Consultant (*Italie*)  
SCHIFFER Paul, Hunnia Film Studio (*Hongrie*)  
SCHOLTEN Rene, Film Lagestee (*Pays-Bas*)  
WILKERLING Helga, Staatskanzlei des Landes Brandenburg (*Allemagne*)  
WOOD Phil, Creative Towns Initiative (*Royaume-Uni*)

#### **ATELIER PATRIMOINE / MUSEES**

ANTI-POIKA Jaakko, The Governing Body of Suomenlinna (*Finlande*)  
BRUGNINGSHAUS KNUBEL Cornelia, Wilhelm Lembruck Museum (*Allemagne*)  
CALADO Lluís, Instituto Portugues Arquitectonico (*Portugal*)  
CALADO Maria, Centro Nacional de Cultura (*Portugal*)  
FAURE Myriam, Ambassade de France au Portugal, Service Culturel (*Portugal*)  
GALVAO Joao, Fundacao Oriente (*Portugal*)  
GUERREIRO Antonio, Instituto Nacional de Empleo (*Espagne*)  
HENRIQUES DA SILVA Raquel, Instituto Portugues de Museus (*Portugal*)  
JEAN Claude, Ambassade de France au Portugal, Service Culturel (*Portugal*)  
MALLET Denis, Centre Culturel Français de Lisbonne (*Portugal*)  
MIRONER Lucien, ARCMC (*France*)  
MONTELLA Massimo, Giunta Regionale dell'Umbria Assessorato alla Cultura (*Italie*)  
O'CONNOR Fionna, artiste, (*Royaume-Uni*)  
RICCI Andreina, professeur (*Italie*)  
VAN MENSCH Peter, The Amsterdam School of Arts, (*Pays-Bas*)  
ZILHAO Joao, Instituto Portugues de Arqueologia (*Portugal*)

#### **ATELIER ARTS VISUELS / DESIGN**

BASK Erik, Fiskars Cooperative (*Finlande*)  
CANTELL Timo, City of Helsinki Urban Facts (*Finlande*)  
COFFEY Stella, Association of the artists (*Irlande*)  
DELFOS Carla, European League of Institutes of the Arts -ELIA (*Pays-Bas*)  
GRÖNBERG Johanna, University of Art and Design Helsinki UIAH (*Finlande*)  
HAKOLA Marikki, Magnusborg studios (*Finlande*)  
JÄRVINEN Taina, University of Art and Design Helsinki UIAH (*Finlande*)  
JOUNELA Tetta, Employment and Economic Development Centre, Uusimaa (*Finlande*)  
KARHUNEN Paula, Arts Council of Finland, (*Finlande*)  
KARTTUNEN Sari, Statistics Finland (*Finlande*)  
KOIRO Tanja, Ministry of Education (*Finlande*)  
KOIVUNEN Hannele, Ministry of Education (*Finlande*)  
LEHTOMÄKI, Culminatium Ltd (*Finlande*)  
LOWE Nicholas, professeur, University of The West of England in Bristol (*Royaume-Uni*)  
MÄKELÄ Laura, City of Helsinki (*Finlande*)  
MITCHELL Ritva, Arts Council of Finland (*Finlande*)  
O'CONNOR Justin, Manchester Institute for Popular Culture, Manchester Metropolitan University (*Royaume-Uni*)  
RISTIMÄKI Eija, Arts Council of Finland (*Finlande*)  
SAARELA Pekka, University of Art and Design Helsinki (*Finlande*)  
SCHOBEL Torsten, Hochschule der Künste, Berlin (*Allemagne*)  
SIIVONEN Eija, University of Art and Design Helsinki UIAH (*Finlande*)  
STRAZZA Guido, artiste (*Italie*)  
THOMSEN Kresten, Kulturfabrikken Copenhagen (*Danemark*)  
VERWIJNEN Jan, University of Art and Design Helsinki (*Finlande*)  
VESIKANSA Esko, The Artists Association of Finland (*Finlande*)

#### **ATELIER THEATRE / DANSE**

- ADDAMIANO Sabina, cultural management consultant, *(Italie)*  
ARGANO Lucio, Romaeuropa *(Italie)*  
BELLUCI Angelo Maria, Osservatorio dello Spettacolo, Dipartimento dello Spettacolo, Presidenza del Consiglio dei Ministri *(Italie)*  
BLANDIN - ESTOURNET Christophe, Centre National des Arts du Cirque *(France)*  
COLABONA Carla, Ente Teatrale Italiano *(Italie)*  
DE MARINIS Luisa, Osservatorio dello Spettacolo, Dipartimento dello Spettacolo, Presidenza del Consiglio dei Ministri *(Italie)*  
DE NOIA Maria Pia, Osservatorio dello Spettacolo, Dipartimento dello Spettacolo, Presidenza del Consiglio dei Ministri *(Italie)*  
FLOOD Mik, consultant *(Grande-Bretagne)*  
GONZALEZ Toni, Fira de Tarrega *(Espagne)*  
HARTMANN Helmut, WUK *(Autriche)*  
HERZOG Alain, Théâtre de la Colline *(France)*  
HEUN Walter, Joint Adventures *(Allemagne)*  
KLAIC Dragan, Theater Institut Nederland *(Pays-Bas)*  
LE MOLI Walter, Teatro di Parma *(Italie)*  
MARINELLI Giovanna, Ente Teatrale Italiano *(Italie)*  
MOSTI Nicola, European Centre For Cultural Organisation and Management - ECCOM *(Italie)*  
NAYER André, CERP- Université Libre de Bruxelles *(Belgique)*  
PRONAY Christian, Die Theater Wien *(Autriche)*  
RANNOU Janine, Centre de Sociologie des Arts *(France)*  
RANTALA Raija-Sinikka, Helsingin Kaupunginteatteri *(Finlande)*  
SAFFONCINI Luisa, Università di Roma « La Sapienza » *(Italie)*  
TAMET Christian, Théâtre Contemporain de la Danse *(France)*  
THOMAS Polly, indépendante *(Royaume-Uni)*  
TRIMARCHI Michele, European Centre For Cultural Organisation and Management - ECCOM *(Italie)*  
VENTURA Gerarda, Romaeuropa *(Italie)*

#### **ATELIER LIVRE / EDITION**

- ATTANASIO Pier Francesco, Associazione Italiana Editori *(Italie)*  
BERLINE Jean-Claude, Edition Fayard *(France)*  
CAMPODONICO Cristina, Société des Gens de Lettres *(France)*  
LISON-ZIESSOW Barbara, Stadt-Bibliothek Bremen *(Allemagne)*  
MARTINEZ-ALES Rafael, Grupo Anaya *(Espagne)*  
PIRIOU Florence, Société des gens de Lettre *(France)*  
PREIS Dr. Bettina, VDG *(Allemagne)*  
SEGONDS-BAUER Martine, Société des Gens de Lettres *(France)*  
SEVESTRE Jean Marie, Librairie Sauramps *(France)*  
SMITH Dag, Book House Training Centre *(Royaume-Uni)*  
TILLIET Hubert, Syndicat National de l'Édition *(France)*  
TROPANO Roger, Association des Villes et régions de la Grande Europe pour la Culture *(France)*  
VAN BAELEN Carlo, Vlaamse Boekverkoopersbond *(Belgique)*

**ATELIER MUSIQUE**

BAPTISTE Eric, Vive la radio (*France*)  
BERNSTEIN Arthur, The Liverpool Institute for Performing Arts (*Royaume Uni*)  
DOSSENA Paolo, CNI (*Italie*)  
FARULLI Piero, Fondazione Scuola di Musica di Fiesole (*Italie*)  
FREUDENTHAL Ursula, WEA Records (*Allemagne*)  
HAY Werner, Deutsche Phono Akademie (*Allemagne*)  
HOJRI Mikael, Danish Music Export and Promotion (*Danemark*)  
HOLLER Herko, étudiant, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (*Allemagne*)  
JAMES Peter, VUT- Unabhängiger Tonträgerunternehmenn (*Allemagne*)  
KLENJANSZKY Tamasz, Association Européenne des Festivals (*Suisse*)  
KLOPP Jens, John Lennon Talent Award (*Allemagne*)  
LAING Dave, FT Media (*Royaume-Uni*)  
LAPPIN Johnny, IMRO (*Irlande*)  
MICHOW Jens, IDKV (*Allemagne*)  
NIINIKOSKI Marja-Lisa, Sibelius Academy (*Finlande*)  
PRIOU Vincent, Trempolino (*France*)  
QUEINNEC David, ADCEP (*France*)  
SEHN Burkhard, étudiant, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (*Allemagne*)  
THEURER Johannes, Multikulti (*France*)  
VAN BODEGRAVEN Anna, consultante (*Pays-Bas*)  
VERCHIANI Adriana, Fondazione Scuola di Musica di Fiesole (*Italie*)  
VOGEL Konstantin, étudiant, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (*Allemagne*)  
WORTHINGTON Stuart, Managers Forum Ltd (*Royaume-Uni*)

**Partenaire :**

Ministère des Affaires étrangères - Association Française d'Action Artistique - AFAA

**CEFRAC :**

BAIZID Mohammed CEFRAC (*France*)  
CHINAN Pricilla CEFRAC (*France*)  
LARNAUD Louis-François, CEFRAC (*France*)

**ADCEP :**

CANAL Sylvie  
LACOUR Catherine



EUROPEAN COMMISSION

RESEARCH ACTION PROJECTS

## Recherche-action dans le domaine de la politique de l'emploi

Ce rapport a été produit dans le cadre d'une initiative de la Commission européenne (DGV) visant à soutenir des recherche-action de nature expérimentale dans un nombre limité de domaines relatifs à la politique de l'emploi.

Vingt-deux projets ont été sélectionnés dans les trois domaines suivants :

**1) Politiques d'emploi des entreprises** : ce domaine concerne principalement les actions en faveur de l'emploi liées aux nouvelles formes d'organisation du travail et du temps de travail.

**2) Politiques actives de gestion du marché du travail** : les actions dans ce domaine visent à augmenter l'efficacité de la gestion du marché du travail, en particulier par l'amélioration des services de l'emploi et des services au niveau local, et par la promotion des mécanismes intégrés d'information, d'orientation, de formation et de placement.

**3) Développement local de l'emploi** : ce domaine s'intéresse principalement à l'encouragement d'initiatives locales de développement et d'emploi, centrées, par exemple, sur le potentiel de création d'emploi au niveau local, en réponse aux besoins non satisfaits par le marché.

Tous les projets sont basés sur la méthode de la recherche-action dont la caractéristique est de combiner analyse théorique et démonstration sur le terrain des hypothèses formulées et d'impliquer des universitaires, des chercheurs et des praticiens. Cette démarche permet de satisfaire deux objectifs : assurer un bénéfice immédiat aux partenaires du projet, via leur implication directe ; apporter de nouvelles connaissances à la Commission, grâce à la nature expérimentale des projets. Les résultats serviront également à l'identification de bonnes pratiques et de savoir-faire dans les domaines prioritaires de la politique de l'emploi qui peuvent ensuite être promus et généralisés au niveau communautaire.

Le projet dont rend compte le présent rapport s'inscrit dans le deuxième domaine « Politiques actives de gestion du marché du travail ». Il a été préparé par le CEFAC ses conclusions ne reflètent pas nécessairement l'opinion de la Commission européenne.

## SOMMAIRE

<b>AVANT - PROPOS.....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>13</b>
<b>STRATEGIE ET METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-ACTION.....</b>	<b>15</b>
PARTENAIRES.....	17
SYNTHESE.....	21
CADRAGE.....	26
<b>BILAN DES ATELIERS OUTILS D'ANALYSE DES DIFFERENTS SECTEURS.....</b>	<b>33</b>
AUDIOVISUEL / MULTIMEDIA / CINEMA.....	34
MUSIQUE.....	46
LIVRE / EDITION.....	56
THEATRE ET DANSE.....	67
ARTS VISUELS / DESIGN.....	78
PATRIMOINE / MUSEES.....	88
BILAN DES ATELIERS : APPROCHE TRANSVERSALE.....	98
<b>CULTURE ET DÉVELOPPEMENT LOCAL ET RÉGIONAL.....</b>	<b>103</b>
<b>L'EMPLOI CULTUREL TENDANCES ET CARACTERISTIQUES.....</b>	<b>117</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>135</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>137</b>

## AVANT - PROPOS

Les logiques socio-économiques qui sous-tendent la création d'emplois sont parfois difficilement compatibles avec les contraintes artistiques de l'activité culturelle. Pour autant, et c'est tout l'intérêt de cette recherche-action initiée par la Commission européenne (DGV), il existe un champ d'observation commun, territorial, disciplinaire et professionnel, suffisamment structuré et actif pour être analysé spécifiquement et méthodiquement.

Il ressort de cette investigation complexe matière à mieux apprécier les tendances lourdes de l'activité artistique et patrimoniale dans un contexte européen où la culture et l'emploi font, plus que jamais, figure de moteurs économiques et politiques.

**Jean-Michel Djian**  
*Président du CEFRA*

*Professeur associé à l'Institut d'Etudes Européennes de Paris VIII*

## INTRODUCTION

Si le thème de la recherche action demandée par la DGV à propos de l'emploi culturel en Europe recouvre bien une réalité économique qui mérite d'être reconnue et estimée à sa juste valeur, des situations d'emploi particulières qui demandent à être analysées, et un potentiel de création d'emplois non négligeable, il soulève également quelques questions sous-jacentes dont l'une, au moins, renvoie à un problème fondamental de l'homme au travail dans le monde d'aujourd'hui : la quête de sens.

Comme le fait ressortir un rapport récent de l'institut SCAN, le moins que l'on puisse dire est que les adultes, comme les adolescents, sont déboussolés par les mutations du travail. De leur regard posé sur le monde du travail ressort la montée du chômage et de la précarité, l'effondrement progressif de l'emploi salarié à plein-temps et à vie (qui apparaît rétrospectivement comme un idéal) et son remplacement par un système basé sur la compétition individuelle et la mobilité permanente imposée au nom des impératifs économiques.

Mais il s'avère, dans le même temps, que les personnes se sont faites à l'idée qu'elles devront s'adapter à un nouveau monde du travail, que cela leur plaise ou non. Si la flexibilité des horaires est plus ou moins acceptée, elle reste opposée à ce qui va vers une dislocation des liens noués dans le travail. Travailler seul chez soi ne les attire pas, pas plus que de voir l'entreprise réduite à une structure juridique où tous les contacts passeraient par l'électronique.

Si « l'intérêt du travail » vient en tête des raisons qui déterminent le choix d'un emploi, le contenu de cette expression vise moins le contenu de l'activité que les contacts qu'elle permet, l'opportunité qu'elle fournit de s'insérer dans des réseaux sociaux. Le travail reste l'expérience principale par laquelle se forment les liens sociaux.

Manque aujourd'hui, le cadre qui permettrait de déchiffrer le sens de l'évolution et de se représenter ce que pourrait être une identité au travail autre que celle du salariat traditionnellement vécu.

Sans prétention aucune de vous proposer ce cadre, ni un modèle, ni des réponses, les réflexions ici regroupées sur les gens, les métiers et les pratiques dans le champ culturel tendent à éclairer une façon différente de vivre le travail, à travers une logique de « projet » et une logique de « réseau », qui conduisent à faire travailler ensemble des professionnels expérimentés venus d'horizons différents pour produire du sens.

## **STRATEGIE ET METHODOLOGIE**

### **DE LA RECHERCHE-ACTION**

La logique de la Recherche-Action est une logique de recherche qui conduit à une participation active des opérateurs du domaine considéré, afin d'aboutir à un développement commun par l'échange d'expériences et, si possible, des transferts de « bonne pratique ».

Le cadre préalable à cette Recherche-Action n'existe pas :

- Les données statistiques concernant l'emploi culturel ne sont pas disponibles dans tous les pays de l'Union européenne, et quand elles existent, aucun cadre homogène ne permet encore de les comparer valablement ;
- Les filières elles-mêmes, par discipline, ne sont pas toujours aisées à reconstituer, d'autant qu'interviennent des phénomènes de mobilité interne et externe qui rendent certaines frontières sectorielles extrêmement perméables, et que se développe la pluridisciplinarité ;
- Les secteurs d'activités concernés par l'emploi culturel sont extrêmement divers. Outre la complexité, la diversité et l'hétérogénéité propres à ce domaine, l'emploi culturel ne se retrouve pas seulement aujourd'hui dans le champ culturel proprement dit, de même que de nombreux emplois « non-culturels » à proprement parler ont intégré les différents secteurs.
- Enfin, la culture est, par essence, un domaine changeant, mouvant, qui se trouve aujourd'hui confronté à de profondes mutations de son environnement. Son fonctionnement se prête mal aux tentatives trop strictes de délimitation et aux approches « classiques ».

Ceci considéré, il a été convenu de procéder de la façon suivante :

- 1) Mise en place d'un Comité d'Orientation, dont le rôle était de définir les objectifs et la méthode en collaboration avec la DGV et l'équipe du CEFAC, et de veiller, étape par étape, à l'adéquation des différents résultats avec la demande initiale.
- 2) Appuyer logiquement la Recherche-Action sur des études de cas, sur la parole et l'expérience des professionnels des divers secteurs considérés, avec la collaboration des principaux réseaux professionnels européens et des centres de ressources existants.
- 3) Développer le cadre méthodologique en s'appuyant sur les compétences de différents départements universitaires spécialisés.
- 4) Développer un travail en partenariat entre les Universités, les Réseaux, les Centres de Ressources, et le CEFAC.

Suite à la définition des objectifs, et à la réalisation d'une grille commune d'analyse, ce partenariat s'est traduit par la réalisation d'Ateliers sectoriels, réunissant chacun de 30 à 40 professionnels européens. Les résultats de ces Ateliers, analysés en détail par le CEFAC, forment le coeur même de ce rapport final. Ils ont été complétés par les analyses réalisées

spécialement pour cette recherche par différents partenaires, et par l'étude de nombreux documents référencés dans la bibliographie portée en annexe.

Au total, ce travail a mobilisé les 10 personnes du Comité d'Orientation, les représentants de 13 réseaux professionnels et centres de ressources européens, et de 7 départements universitaires. Les ateliers ont réuni, dans 6 villes d'Europe, près de 250 professionnels représentant 12 pays de l'Union européenne : Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Irlande, Italie, Pays-Bas, Portugal, Royaume-Uni, auquel s'est joint, pour l'audiovisuel et le cinéma, un représentant de la Hongrie.

L'ensemble de ces travaux ont été développés à partir de la synthèse résultant des réunions du Comité d'orientation et des Universités et des Réseaux, et du cadrage de la recherche défini en commun, tels que présentés ci-après.

- 1) Partenaires
- 2) Synthèse
- 3) Cadrage

**PARTENAIRES**

**COMPOSITION DU COMITE D'ORIENTATION**

<p>- Anne BIELER (CH), Présidente du Forum des Réseaux Culturels Européens</p> <p>- Carla BODO (I), Directeur de l'Osservatorio dello Spettacolo</p> <p>- Eduard DELGADO (E) Directeur d'INTERARTS</p> <p>- Peter FLEISCHMANN (D) Président du Centre Européen Audiovisuel de Babelsberg</p> <p>- Andrew FEIST (GB), Economiste</p> <p>- Pierre Michel MENGER (F) Centre de Sociologie des Arts / CNRS</p> <p>- Lluis PASQUAL (E), Metteur en scène</p> <p>- Raymond WEBER (L), Directeur de la Culture / Conseil de l'Europe</p> <p>- Président du Comité : Jacques RIGAUD (F), Président de RTL</p>	<p><b>Forum des Réseaux Culturels Européens</b> C/o ECUME Pôle de Gestion 2 bd Gabriel 21000 DIJON France Tél : 00 33 3 80 39 52 51 Fax : 00 33 3 80 39 52 59</p> <p>- Corina SUTEU</p> <p><b>Observatoire INTERARTS</b> Rambla Catalunya 81, pral E-08008 Barcelona Catalogne - Espagne Tél : 00 34 9 3 487 7022 Fax : 00 34 9 3 487 2644</p> <p>- Eduard DELGADO</p>
---	--

**UNIVERSITES, RESEAUX ET CENTRES DE RESSOURCES EUROPEENS**

<b>DISCIPLINES</b>	<b>UNIVERSITES</b>	<b>ASSOCIATIONS OU RESEAUX EUROPEENS</b>
<p>Théâtre / Danse / Lyrique</p>	<p><b>Université de Rome</b>                      Facolta di Economia                      Universita di Roma "La Sapienza"                      Dipartimento di Studi Geoeconomici, Statistici, Storici per l'analisi regionale                      Via del Castro Laurenziano, 9                      00161 ROMA                      Tél : 00 390 6 49766424                      Fax : 00 390 6 4957606</p> <p>Professeur Maria-Chiara TURCI                      Docteur Vincenzo CAVALIERE</p>	<p><b>I.E.T.M.</b>                      19 square Sainclette                      1210 Bruxelles Belgique                      Tél : 00 32 2 201 09 15                      Fax : 00 32 2 203 02 26</p> <p>Mme Mary-Ann DE VLIEG</p> <p><b>Réseau Européen des Centres d'Information pour le Spectacle Vivant - ENICPA</b>                      Leroy House                      436 Essex Road                      UK - London N13 QP                      Tél : 00 44 171 226 81 81                      Fax : 00 44 171 354 99 49</p> <p>Mme Caroline DERYCKE</p>
<p>Patrimoine / Musées</p>	<p><b>Université d'Algarve</b>                      Unidade de Ciencias Exactas e Humanas                      Campus de Gambelas                      8000 Faro Portugal                      Tél : 00 351 89 81 77 61                      Fax : 00 351 89 81 85 60</p> <p>Professeur Teresa JUDICE                      GAMITO</p>	<p><b>Réseau européen des Centres Culturels - Monuments historiques</b>                      9, rue bleue                      F - 75009 Paris                      Tél : 00 33 1 53 34 97 00                      Fax : 00 33 1 53 34 97 09</p> <p>M. Jean Noël MATHIEU</p> <p><b>International Council Of Museums - ICOM</b>                      Maison de l'UNESCO                      1 rue Miollis                      75732 Paris Cedex 15 - France                      Tél : 00 33 1 47 34 05 00                      Fax : 00 33 1 43 06 78 62                      Mme Elizabeth DES PORTES</p>

Livre / Edition	<p><b>Université de Paris VIII - Institut d'études européennes</b>  2 rue de la Liberté  93526 Saint Denis Cedex 02 France  Tél : 00 33 1 49 40 66 67  Fax : 00 33 1 49 40 65 94  Professeur Jean Michel DJIAN</p> <p><b>en Collaboration avec l'Université de Paris XIII - Villetaneuse</b>  DESS Edition  Avenue Jean Baptiste Clément  93430 Villetaneuse  Tél : 00 33 1 49 40 37 28  Fax : 00 33 1 49 40 38 20  Professeur Bertrand LEGENDRE</p>	<p><b>International Book Agency - IBA</b>  Postfach 550 142  D- 10371 Berlin  Tél : 00 49 30 44 37 91 55  Fax : 00 49 30 44 37 91 99  M. Ingo Eric M. SCHMIDT - BRAUL  Mme. Katrin VOLBERT</p> <p><u>Centre de ressources associé :</u>  <b>EBLIDA</b>  P.O. BOX 43300  2504 AH The Hague  Tél : 00 31 70 30 90 608  Fax : 00 31 70 30 90 708  Barbara SCHLEIHAGEN</p>
Arts visuels  (Arts plastiques/Design)	<p><b>University of Arts and Design</b>  Hämeentie 135 C  SF 00560 Helsinki</p> <p>Dr. Pekka KORVENMAA  Research Institute  Tél : 00 358 9 756 30 527  Fax : 00 358 9 756 30 223</p> <p>Director Pekka SAARELA  Centre for Continuing Education  Tél : 00 358 9 756 30 234  Fax : 00 358 9 756 30 253</p>	<p><b>Pépinières européennes pour jeunes artistes</b>  BP 13  9-11 rue Paul Leplat  78160 Marly le Roi  Mme. Anne DEVINCK  M. Claude VERON  Tél : 00 33 1 39 17 11 00  Fax : 00 33 1 39 17 11 09</p> <p><u>Réseau associé :</u>  <b>International Council Of Museums - ICOM</b>  Maison de l'UNESCO  1 rue Miollis  75732 Paris Cedex 15 - France  Tél : 00 33 1 47 34 05 00  Fax : 00 33 1 43 06 78 62  Mme Elizabeth DES PORTES</p> <p><u>Centre de ressources associé :</u>  <b>International Visual Arts Information Network - IVAIN</b>  24 Lots Road  GB London SW 10 0QF  Tél : 00 44 171 37 68 759  Fax : 00 44 171 35 27 055  M. Jeremy REES</p>

Musique	<p><b>Hochschule für Musik</b>  Harvestehuder Weg 12  20148 Hamburg  Allemagne  Prof. Dr. Hermann RAUHE  (President)  Katja BOTTENBERG  (Popular music Department)  Tél : 00 49 40 441 95 574  Fax : 00 49 40 441 95 666</p> <p>Prof. Werner HAY  Deutsche Phono - Akademie e. V  Greickstr. 36  D - 22529 Hamburg  Tel : 00 49 40 581 935  Fax : 00 49 40 58 08 33</p> <p><b>Online Music Compagny</b>  Gerd LEONHARD  Friedrichstrasse 14  D - 79183 Waldkirch  Tel : 00 49 76 81 90 50  Fax : 00 49 76 81 90 53</p>	<p><b>European Music Office</b>  10, rue de la Science  B -1000 Bruxelles  Tél : : 00 32 2 280 43 95  Fax : 00 32 2 230 73 97</p> <p>M. Jean-François MICHEL</p>
Cinéma / Audiovisuel / Multimédia	<p><b>The London School of Economics  and Political Science</b>  Houghton Street  London WC2A 2AE</p> <p>Dr. Andrew C.PRATT  Tél : 00 44 171 955 7588  Fax : 00 44 171 955 64 12</p> <p><b>CEFRAC</b>  Catherine BIZERN (consultante)</p>	<p><b>Europäisches Filmzentrum -  Babelsberg</b>  August-Bebel-Str 28-53  D 14482 Potsdam  Berlin  Tél : 00 49 331 721 20 69 / 87  Fax : 00 49 331 721 20 93  M. Wieland SCHULZ - KEIL</p> <p><u>Centre de ressources associé :</u>  <b>Observatoire Européen de  l'Audiovisuel</b>  76, allée de la Robertsau  F- 67000 Strasbourg  M. André LANGE  Mme Lone LE FLOCH  ANDERSEN  Tél : 00 33 3 88 14 44 00  Fax : 00 33 3 88 14 44 19</p>

Paris, le 20 octobre 1997

**SYNTHESE**

résultant des réunions :  
du Comité d'Orientation du 2 juin 1997  
des Universités et des Réseaux du 25 juin 1997

**I - PRESENTATION GENERALE DE LA RECHERCHE-ACTION**

**1. Principes de base de la recherche-action**

Il ne s'agit pas d'une étude économique ou statistique mais d'une recherche-action qui doit s'appuyer sur des témoignages, du vécu, des expériences pratiques afin de développer une connaissance du secteur par une approche micro-économique fondée sur des études de cas représentatives.

Cela suppose une double approche :

- 1) une analyse de la discipline ou du secteur dans chaque pays européen,
- 2) une relation d'expérience des acteurs de cette discipline ou de ce secteur.

Cette recherche-action sera menée en partenariat avec des universités européennes et des réseaux de professionnels spécialisés qui travailleront à partir d'une même stratégie d'approche et d'une même méthode d'investigation.

**2. Objectifs généraux**

Cette recherche-action sera réalisée entre février 1997 et octobre 1998 et doit permettre :

- de vérifier la réalité d'une dynamique de l'emploi dans le secteur culturel aujourd'hui et de préciser le vivier de nouveaux emplois qu'il peut représenter ;

- d'établir les liens entre la culture et le développement local et régional (animation socio-économique, qualification du territoire...);

- de préciser les qualifications et d'analyser la "mobilité" des travailleurs culturels ;
- de dégager les nouvelles pistes de croissance de l'emploi dans le secteur culturel.

La perspective est de démontrer -ou d'infirmier- que la culture est un domaine créateur d'emploi et/ou un facteur important d'une dynamique (locale, régionale ou nationale) génératrice d'emploi.

Le but final est d'acquérir de nouvelles connaissances qui pourront être transformées en propositions concrètes pour la DGV mais aussi d'augmenter la capacité d'action des acteurs, tant professionnels qu'universitaires.

**3. Partenaires : Comité d'Orientation, Universités, et Réseaux**

Cette recherche-action est effectuée à partir des recommandations d'un Comité d'orientation qui définit la stratégie et les méthodes nécessaires à la bonne fin des travaux et qui, dans un second temps, analyse les interactions entre économie et emploi culturel en apportant une contribution critique aux résultats obtenus.

Six ateliers thématiques sont mis en place, correspondant aux principales disciplines et aux principaux secteurs culturels :

- Théâtre/Danse,
- Patrimoine/Musées,
- Livre/Edition,
- Arts visuels/Design,
- Musique,
- Cinéma/Audiovisuel/Multimédia.

Chaque atelier implique des chercheurs, des professionnels, et des Centres de ressources et s'appuie sur le département d'une université et sur un ou plusieurs réseaux de professionnels européens.

#### **4. Synthèse**

A partir des analyses secteur par secteur, une synthèse globale sera effectuée afin d'appréhender le champ de l'emploi culturel de façon transversale et cela avec un double objectif :

- faire profiter l'ensemble des secteurs des expériences spécifiques dynamiques en matière d'emploi et/ou de formation qui auraient porté leur fruit dans un secteur donné et qui pourraient être adaptées aux autres filières ;

- dégager la dépendance des filières culturelles les unes des autres dans la logique de l'économie et de l'emploi et, le cas échéant, la nécessité d'intégrer une obligation d'interdisciplinarité impliquant l'apport de nouvelles compétences.

## **II - METHODOLOGIE GENERALE DES TRAVAUX**

### **1. Une étude générale du contexte, pays par pays, discipline par discipline**

Des données, des informations, des réflexions seront recueillies par les Universités et les Réseaux en s'appuyant sur les Centres de ressources afin de tisser une toile de fonds pays par pays, discipline par discipline, et de permettre de placer les interventions d'expériences, de personnes et d'organismes dans un contexte précis.

### **2. Une analyse socio-économique**

Les travaux doivent échapper à l'intégrisme statistique ne serait-ce que parce qu'il est , aujourd'hui, difficile d'établir des comparaisons pays par pays d'un secteur à l'autre et plus encore entre les différents pays considérés.

### **3. Une analyse dynamique fondée sur des exemples concrets**

On ne prétend pas à une étude exhaustive de l'économie culturelle et de l'emploi en Europe mais bien au repérage d'une série d'exemplarités. L'analyse de la situation doit être une analyse dynamique qui ne doit pas se baser simplement sur des données statistiques mais plutôt sur des exemples concrets.

### **4. Une recherche pour chaque discipline du potentiel en terme d'emploi, et l'apport des nouvelles technologies**

Le travail des ateliers doit être axé sur les nouvelles façons dont on exerce les métiers de la culture, et sur les nouveaux métiers du secteur culturel. C'est dans ce cadre que sera envisagée la question des nouvelles technologies et de leur potentiel en terme d'emploi et de renouvellement des compétences.

### **5. Une étude des mutations de l'emploi et des formations dans chaque discipline**

Ceci implique d'analyser le changement de nature des emplois, et de prendre en compte le contexte socio-politique, la nature des emplois culturels, les formations, les trajectoires de carrière, les questions de mobilité, de flexibilité, de statuts...

## 6. Méthode et résultats

### **Méthode :**

Les travaux doivent être abordés selon trois axes :

- 1) Une description succincte du secteur concerné dans les pays membres
- 2) La place des collectivités territoriales, des gouvernements et de leur politique en terme de développement culturel et de soutien à l'emploi.
- 3) L'expérience des acteurs sous forme de témoignages et d'études de cas.

### **Résultats à obtenir :**

- une définition des contextes socio-politiques des pays concernés, en identifiant la part de responsabilité de l'Etat et des collectivités locales dans le développement de la demande et de l'offre culturelle,
- une analyse pays par pays, secteur par secteur, de la situation de l'emploi, des stratégies en cours et de leur développement,
- la connaissance des perspectives de métamorphose des métiers existants et d'émergence de nouveaux métiers en tenant compte des nouvelles dynamiques et des parcours individuels,
- la mise en évidence de l'adéquation ou de l'inadéquation des formations à ces métiers ou à ces mutations et à ces formes d'insertion professionnelle.

## **III - LE RÔLE DES RESEAUX, DES UNIVERSITES ET DES CENTRES DE RESSOURCES**

### **1. Rôle des Universités et des Réseaux**

Universités et réseaux doivent travailler en partenariat. Quatre tâches principales leur sont assignées :

- rassembler et analyser les informations disponibles, pays par pays,
- questionner les réseaux de professionnels et les centres de ressources,
- réunir les acteurs engagés et représentatifs susceptibles d'apporter leurs témoignages,
- réaliser des "études de cas", dont il faudra étudier les possibilités de généralisation.

Universités et réseaux doivent se partager ces tâches. Ils seront assistés pour les accomplir, par un centre de ressources.

### **2. Rôle de l'Université**

L'Université aura un rôle de proposition d'un cadre méthodologique. Elle doit mettre en oeuvre ses capacités d'analyse et de recherche. Elle a, par la présence de spécialistes et d'étudiants, le potentiel humain nécessaire pour entreprendre l'ensemble des recherches et travaux de réflexion proposés. Elle doit permettre d'appréhender l'interdisciplinarité en terme de regard et d'investigation sur ce champ avec une conjonction de disciplines diverses : la sociologie, la communication, les sciences politiques...

L'Université doit mettre ses compétences au service des Réseaux et les aider à exprimer opportunités et expériences et à formaliser ces expériences sous forme de connaissances.

### **3. Rôle des Réseaux**

Les réseaux, qui sont proches du terrain, doivent apporter une expérience professionnelle, des témoignages concrets et servir de relais à l'ensemble des représentants professionnels qui seront sollicités.

Ces professionnels doivent apporter un regard subjectif sur la situation de l'emploi dans leur secteur, venir témoigner des nouvelles pratiques et de la dynamique qui en découle. C'est à partir de leur expérience spécifique que seront réalisées les études de cas.

Pour ce travail, il faut donc partir de la réalité du terrain c'est à dire du point de vue des artistes et des professionnels, des usagers, des acteurs économiques et politiques de la vie culturelle et de tout ce qui contribue à nourrir l'économie et la culture. Les études de cas ne doivent pas se présenter comme de simples applications d'un discours statistique et économique de la culture. Il s'agit de mettre en avant des expériences originales, représentatives d'une idée neuve dans le secteur, de nature à nous aider dans la compréhension du champ, expériences qui peuvent être généralisables sur l'ensemble du champ de l'emploi.

### **4. Rôle des centres de ressources**

Le Centre de ressources apportera son aide dans la collecte et l'analyse des informations disponibles sur le secteur.

Sa connaissance du secteur sera primordiale pour recueillir les informations, pour faciliter les contacts avec les acteurs à solliciter dans le cadre du travail à entreprendre et pour rendre compte des différentes études sectorielles déjà effectuées.

## **IV - LA PREMIERE REUNION DES ATELIERS**

### **1. Grille d'analyse préalable**

Avant la tenue des premières réunions d'Ateliers, Universités et Réseaux doivent établir une grille d'analyse qui permettra de cibler la demande de témoignages et qui sera formulée aux acteurs politiques et économiques et aux professionnels du secteur. Cette grille sera ensuite réévaluée en fonction des grilles établies dans les autres secteurs pour constituer une grille définitive commune à tous.

Cette grille d'analyse doit éviter de figer des contenus pour prendre en compte la flexibilité du champ culturel, les demandes à la périphérie de chaque secteur et le développement transdisciplinaire, ainsi que la dynamique de soutien à l'emploi culturel, à l'échelon local.

En liaison avec le CEFAC, Universités et Réseaux devront, en fonction de cette grille d'analyse, choisir les différents intervenants à la première réunion de l'atelier.

### **2. Objectifs**

L'atelier doit constituer l'élément initiateur pour permettre de lancer véritablement la recherche-action. Elle doit rassembler professionnels et acteurs capables de témoigner de la réalité culturelle. Le choix de ces intervenants professionnels doit être fait de manière ciblée en fonction de leurs expériences originales et novatrices.

Face à la subjectivité de ces expériences, les universitaires, Centres de ressources et Réseaux devront être capables de pondérer, de nourrir la discussion et d'essayer de la rendre la plus objective possible.

A l'issue de l'atelier, en fonction des contacts qui auront été pris, les Réseaux devront pouvoir être en mesure de recueillir d'autres études de cas.

Les Universités, de leur côté, grâce à l'orientation générale de la recherche donnée pendant l'atelier, pourront rassembler et traiter les données chiffrées et structurelles concernant le secteur.

### **3. Participants**

Chaque atelier doit réunir:

- les responsables de l'Université, des Réseaux co-organiseurs et du Centre de ressource,
- des représentants des réseaux transversaux (Forum des Réseaux et Observatoire INTERARTS) et du Comité d'Orientation,
- des représentants professionnels de huit à dix pays de l'Union européenne,
- des représentants professionnels du pays d'accueil,
- des représentants des collectivités territoriales,
- un ou deux experts.

### **V - CALENDRIER**

#### **1997**

- |          |  |
|----------|--|
| 02/06/97 | 1ère réunion du Comité d'Orientation   |
| 25/06/97 | 1ère réunion de l'ensemble des Universités et Réseaux européens  |
| 22/09/97 | 2ème réunion de l'ensemble des Universités et Réseaux européens (consacrée à la définition d'une grille d'analyse commune) |
| 29/09/97 | 2ème réunion du Comité d'Orientation   |
| 08/11/97 | Atelier « Cinéma/ Audiovisuel/Multimédia » (GB)  |
| 15/11/97 | Atelier « Patrimoine/Musées » à Lisbonne (P)   |
| 22/11/97 | Atelier « Arts visuels/Design » à Helsinki (SR)  |
| 29/11/97 | Atelier « Théâtre/Danse » à Rome (I)   |
| 06/12/97 | Atelier « Livre/Edition » à Paris (F)  |
| 13/12/97 | Atelier « Musique » à Hambourg (D)   |

#### **1998**

- |            |   |
|------------|---|
| 16/01/98   | Réunion plénière : Comité d'Orientation, Universités et Réseaux européens |
| 17/01/98   | 3ème réunion de l'ensemble des Universités et Réseaux européens           |
| avril/juin | Bilan des ateliers  |
| juill/août | Rédaction du rapport final  |
| 19/09/98   | Présentation du rapport final - réunion plénière - Rome                   |

Paris, le 17 septembre 1997

Jean-François Millier / Véronique Caye

**CADRAGE**

**résultant des réunions :  
des Universités et des Réseaux du 22 septembre 1997  
du Comité d'Orientation du 29 septembre 1997**

**I - RAPPEL DES OBJECTIFS**

Cette recherche-action doit permettre :

- de vérifier la réalité d'une dynamique de l'emploi dans le secteur culturel aujourd'hui et de préciser le vivier de nouveaux emplois qu'il peut représenter ;
- d'établir les liens entre la culture et le développement local et régional (animation socio-économique, qualification du territoire...);
- de préciser les qualifications et d'analyser la "mobilité" des travailleurs culturels ;
- de dégager les nouvelles pistes de croissance de l'emploi dans le secteur culturel.

La perspective est de démontrer -ou d'infirmer- que la culture est un domaine créateur d'emploi et/ou un facteur important d'une dynamique (locale, régionale ou nationale) génératrice d'emploi.

Le but final est d'acquérir de nouvelles connaissances qui pourront être transformées en propositions concrètes pour la DGV mais aussi d'augmenter la capacité d'action des acteurs, tant professionnels qu'universitaires.

**II - RAPPEL DES PRODUITS ATTENDUS**

1. Identifier la spécificité socio-économique de chaque filière (compétences, qualifications, emplois).
2. Repérer les potentialités de développement de l'emploi culturel en Europe et les possibilités d'insertion des jeunes.
3. Définir de nouveaux éléments d'économie publique adaptés aux spécificités de la production culturelle, tenant compte de son nouvel environnement (politique, économique, social et technologique).
4. Réfléchir sur les modalités d'intervention les plus appropriés d'un soutien public à la production culturelle.

Il s'agit de disposer, au final, des outils de réflexion et d'expérience pour répondre de la façon la plus adéquate à la question :

« Quelles mesures d'encouragement pour quelles initiatives locales de développement et d'emploi dans le secteur culturel? ».

### III - CADRAGE DES SECTEURS

Il est convenu de s'en tenir dans ses grandes lignes à la nomenclature en secteurs et sous-secteurs établie par l'UNESCO en 1986 :

NOMENCLATURE UNESCO	ATELIER CORRESPONDANT
0 - <u>Patrimoine culturel</u> Monuments historiques Archéologie Musée Archives	PATRIMOINE / MUSEE
1 - <u>Imprimés et littérature</u> Livres Journaux et périodiques Bibliothèques	LIVRE / EDITION
2.3 - <u>Musique et arts du spectacle</u> Musique	MUSIQUE
<i>Théâtre musical / art lyrique</i>	
Théâtre Danse	THEATRE / DANSE / ART LYRIQUE
4 - <u>Arts visuels</u> Peinture Sculpture Arts graphiques (y compris Design) Photographie	ARTS VISUELS / DESIGN
5.6 - <u>Audiovisuel</u>	AUDIOVISUEL / CINEMA / MULTIMEDIA

Remarques :

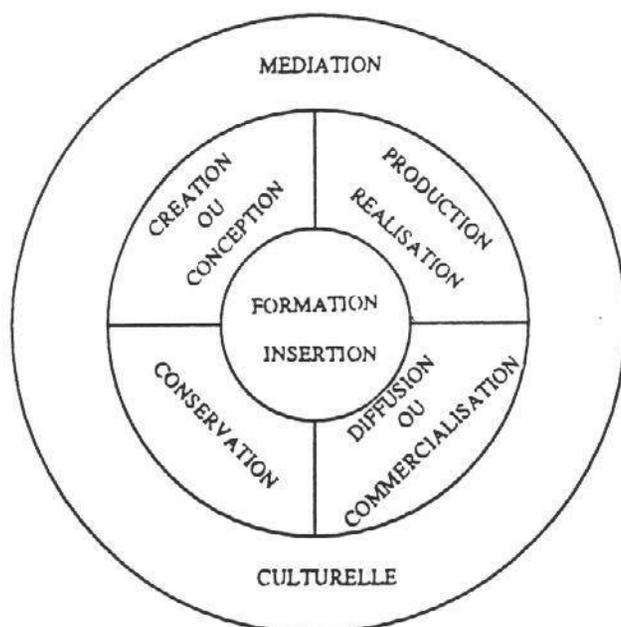
- Le sous-secteur "Musées" se retrouvera présent dans le "Patrimoine" et les "Arts visuels".
- Le sous-secteur "Journaux et périodiques" devra être traité dans l'atelier « Livre / Edition » en terme de contenu culturel.
- La "Musique" sera considérée, comme prévu, comme un secteur à part entière à cause de sa double composante : industrie culturelle (disque, audiovisuel) et art de la scène.
- L'art lyrique sera étudié dans sa composante scénique dans l'atelier « Théâtre/Danse/Art Lyrique » et dans sa partie musicale dans l'atelier « Musique ».
- "L'Audiovisuel" sera abordé non seulement à travers ses composantes, cinéma et vidéo, mais également télévision et radio. Le multimédia lui sera rattaché.
- Le secteur 7 de la nomenclature, activités socio-culturelles, n'est pas pris en compte en tant que discipline mais devra être traité dans chacun des secteurs.

#### IV - CONNAISSANCE DES SECTEURS

##### 1. Repérage de modules communs

Il s'agit de décrire chaque filière, pour définir ses composantes et trouver des modules communs à l'ensemble des disciplines.

Il est proposé le schéma suivant :



Remarques :

- CONCEPTION ET REALISATION correspondraient à la partie "mise en valeur" inhérente au secteur « Patrimoine/Musée ».
- Un secteur CONSERVATION est intégré (en amont ou en aval) dans tous les secteurs d'activités.
- Par MEDIATION CULTURELLE, il faut entendre toutes les activités qui permettent la valorisation du secteur concerné.

## 2. Repérage des métiers inhérents à chaque module

a. Pour analyser ensuite succinctement la filière du point de vue de l'emploi, il est proposé d'aborder chaque module sous l'angle de ses principaux METIERS, en s'attachant plus spécifiquement aux emplois directs :

- ARTISTIQUES ET SCIENTIFIQUES (historiens d'art, conservateurs ...)
- TECHNIQUES,
- ADMINISTRATIFS,
- COMMERCIAUX,
- COMMUNICATION,
- ETC.

L'objectif n'est pas de créer une nomenclature exhaustive des métiers, mais de mener une approche dynamique qui intègre l'évolution de ces métiers, et qui permet d'identifier la création de nouveaux métiers.

b. Le panorama ainsi succinctement brossé devra intégrer les données suivantes :

- SECTEUR PUBLIC / SECTEUR PRIVE / TROISIEME SECTEUR (Associations, fondations, coopératives...)
- ENTREPRISES IMPLIQUEES (Petites, moyennes, grandes entreprises)
- EMPLOIS REMUNERES / BENEVOLAT
- EMPLOIS PERMANENTS / INTERMITTENTS OU INDEPENDANTS
- PLURIACTIVITE

Quelques chiffres par secteur et par pays, avec l'aide des Centres de ressources, devront compléter ce panorama succinct de la situation économique et de la situation de l'emploi en Europe.

## **V - ANALYSE DES NOUVEAUX TERRITOIRES**

### 1. Interdisciplinarité

Quelles sont les "passerelles" entre les disciplines traditionnelles ? Quels métiers sont concernés?

### 2. Nouvelles technologies

Quel est l'apport des nouvelles technologies en terme de support, de créativité et d'emploi?

### 3. Nouveaux gisements

Quels sont les nouveaux gisements suscités par l'élargissement de la notion de métiers de la culture? :

TOURISME CULTUREL  
INGENIERIE/ MANAGEMENT CULTUREL  
MULTIMEDIA  
MECENAT / SPONSORING  
COLLECTIVITES TERRITORIALES  
ENVIRONNEMENT  
etc.

## **VI - LES MUTATIONS DE L'EMPLOI ET DES FORMATIONS**

Analyser le changement de nature des emplois, prendre en compte le contexte socio-politique, la nature des emplois culturels, les formations, les trajectoires de carrière, les questions de mobilité, de flexibilité, de statuts...

Il est utile, sans doute, à ce stade du rapport, de confronter le projet défini avec les partenaires et le déroulement des ateliers, tel qu'il s'est réalisé dans la pratique.

En ce qui concerne les ateliers mis en place en fonction des secteurs étudiés, s'ils correspondent dans les grandes lignes à la nomenclature UNESCO, précisons toutefois :

- dans le « Patrimoine culturel », les archives n'ont pas fait l'objet d'une attention spécifique, alors qu'il s'agit d'un sous-secteur « porteur » en termes d'emploi ;
- dans « Imprimés et littératures », les journaux et périodiques ont été écartés, eu égard à la difficulté de mesurer la part spécifique du « culturel » dans l'ensemble des publications ;
- la Musique a été considérée comme un secteur à part entière, indépendamment du Théâtre et de la Danse, compte tenu de ses caractéristiques multiples : secteur subventionné en ce qui concerne le classique et le lyrique, à la fois « spectacle vivant » par le concert et industrie culturelle par le disque, touchant par ailleurs à l'audiovisuel par la vidéo musicale, les émissions de radio et de télévision. Malheureusement, l'Art lyrique n'a fait l'objet que de trop rares commentaires, se rattachant au Théâtre dans certains pays, à la Musique dans d'autres pays ;
- le secteur « Arts visuels / Design » n'a pas traité de la photographie, et s'est avéré complexe à définir tant les modes de fonctionnement diffèrent quand il s'agit des peintres et des sculpteurs ou des « designers ». Par ailleurs, ce secteur touche également aux métiers d'art, qui ne sont pas toujours intégrés dans les nomenclatures en tant que secteur ou sous-secteur culturel ;
- les débats à propos de l'Audiovisuel se sont cristallisés sur le cinéma et le multimédia, ce qui s'explique tant par l'impact des nouvelles technologies dans ce secteur, que par la difficulté à isoler, dans la radio et télévision (qui sont avant tout des moyens de diffusion), les émissions à caractère proprement culturel. Situation qui pourrait changer avec l'avènement des chaînes thématiques.

Pour la part qui revient, dans la Recherche-Action, à l'échange d'expériences et à la confrontation de méthodes, il est possible de considérer la rencontre Universités / Réseaux à la lumière de plusieurs constatations :

1) S'il a été relativement aisé de repérer les réseaux professionnels européens dans presque tous les secteurs (ce qui conforte l'idée que les professions culturelles ont déjà « intégré » la dimension européenne), il s'est avéré plus compliqué de trouver les interlocuteurs pour les Universités, que nous souhaitons voir réparties dans 6 pays de l'Union européenne (un atelier par pays). Nous nous sommes aperçus que nombre de formations concernaient l'économie de la culture au sens large, ou se spécialisaient dans le management culturel, mais peu étaient prêtes à intégrer le type de stratégie que nous souhaitons mettre en place.

2) Qu'il s'agisse des Universités ou des Réseaux, la préoccupation directe n'est pas l'étude de l'emploi, même si cette nécessité commence à pénétrer les consciences, nous l'avons bien vu à l'importance accordée, lors des débats, aux questions de formation, d'insertion, et d'adéquation des formations aux besoins du marché.

3) En termes de « travail commun », il faut reconnaître que, sauf exception, le partenariat souhaité a été plus limité que prévu. Problèmes de langues, de distance géographique, ou réelles difficultés de communication entre deux mondes qui n'ont pas encore véritablement l'habitude

de coopérer ? Soulignons dans même temps, que les universités semblent intégrer de mieux en mieux les préoccupations des professionnels, et les échanges, à l'occasion des réunions communes, se sont avérés fructueux.

4) Si les réseaux - ce qui semblera normal - ont été de bons relais pour le choix des représentants professionnels européens et des « études de cas », nos attentes, en direction des Universités, en termes de propositions et d'investigations (en particulier l'appréhension de l'interdisciplinarité) n'ont pas toujours été comblées. Cela peut certainement nous être partiellement imputé - faute d'avoir pu consacrer suffisamment de temps à cet aspect. Par ailleurs, en termes de calendrier, quand les objectifs et la méthodologie ont été au point, l'année universitaire était déjà planifiée rendant difficile l'implication dans la recherche de groupes d'étudiants ; la participation active des départements universitaires à ce type de projet n'est pas toujours allée de soi, le « rendement économique » de certaines universités semblant devenu une nécessité.

5) Les centres de ressources ont été des interlocuteurs attentifs, généralement à même d'apporter un éclairage transversal sur le domaine étudié. Malheureusement, en termes de statistiques sur l'emploi culturel, le nombre d'entreprises du secteur, les chiffres d'affaires, etc, ils souffrent, pour la plupart, des lacunes généralement relevées quant à l'insuffisance de sources précises, à l'impossibilité d'établir des comparaisons d'un pays à l'autre, etc.

Comme il était certainement prévisible, bien que les thèmes de ces ateliers aient été centrés sur l'emploi, les discussions ont été très larges, et de nombreux participants ont relevé la nécessité de ce débat ouvert entre professionnels des différents secteurs de la culture de toute l'Europe. La volonté de dépasser l'analyse sectorielle a été remarquée et appréciée, même si la réflexion pluridisciplinaire et transversale n'a pas toujours été très développée. Ce type de travaux correspond en tous cas, dans une période où tous les secteurs ont conscience de la perméabilité des frontières des différents secteurs, à une forte attente des professionnels.

Nonobstant les réserves ou les restrictions formulées précédemment, la collaboration du Comité d'orientation, des représentants des Universités, des Réseaux, et des Centres de ressources, comme les débats à l'intérieur des Ateliers, se sont révélés d'une extrême richesse, à même de dégager des pistes de travail et de réflexion qui irriguent l'ensemble de cette Recherche.

## **BILAN DES ATELIERS**

### **OUTILS D'ANALYSE DES DIFFERENTS SECTEURS**

La préparation et la réalisation de six ateliers sectoriels ont été menées en collaboration étroite avec les membres du Comité d'orientation, les responsables des départements universitaires concernés, les représentants des réseaux professionnels et des centres de ressources européens associés à cette recherche.

Il s'agissait de travailler au plus près du terrain, et de permettre aux professionnels de chaque secteur d'évoquer leur propre expérience et de partager leurs réflexions dans le cadre d'une journée de travail consacrée généralement à 3 thèmes principaux (voir « Transcription des Ateliers »). Chaque atelier a ainsi réuni 35 à 40 personnes, dont une large majorité de professionnels en activité dans chaque secteur, choisis avec la collaboration active des réseaux pour la qualité et l'originalité de leur expérience personnelle. Nous avons tenté, à chaque fois, de couvrir un vaste champ d'expériences, et de donner la représentativité la plus équilibrée aux différents pays de l'Union européenne, en tenant compte à la fois du pays d'accueil, d'un croisement de pratiques du Nord et du Sud, de l'Est et de l'Ouest, et de l'importance relative du secteur étudié dans les différents pays de l'Union européenne.

Ces rencontres et débats se sont avérés très riches, et nous tentons ci-après d'en établir, non un simple résumé, mais une analyse structurée. C'est sur ce socle d'expériences concrètes, enrichi d'un certain nombre d'études de cas, que nous développons ensuite les principales pistes de réflexion de cette Recherche-Action.

## **VII - ETUDE DE CAS**

L'approche micro-économique sera fondée sur des études de cas. Ils seront repérés avec l'aide des Réseaux.

Il s'agit d'une composante fondamentale de la recherche-action.

On ne prétend pas à une étude exhaustive de l'économie culturelle et de l'emploi en Europe mais bien au repérage d'une série d'exemplarités. L'analyse de la situation doit être une analyse dynamique qui ne doit pas se baser simplement sur des données statistiques mais plutôt sur des exemples concrets.

Les professionnels doivent apporter un regard subjectif sur la situation de l'emploi dans leur secteur, venir témoigner des nouvelles pratiques et de la dynamique qui en découle. C'est à partir de leur expérience spécifique que seront réalisées les études de cas.

Pour ce travail, il faut donc partir de la réalité du terrain c'est à dire du point de vue des artistes et des professionnels, des usagers, des acteurs économiques et politiques de la vie culturelle et de tout ce qui contribue à nourrir l'économie et la culture.

Les études de cas ne doivent pas se présenter comme de simples applications d'un discours statistique et économique de la culture. Il s'agit de mettre en avant des expériences originales, représentatives d'une idée neuve dans le secteur, de nature à nous aider dans la compréhension du champ, expériences qui peuvent être généralisables à l'ensemble du champ de l'emploi.

## **VIII - L'INITIATIVE PRIVEE ET LES POLITIQUES PUBLIQUES**

Quelles sont leurs effets sur l'emploi?

- Evolution de l'emploi dans les industries culturelles (livre, disque, audiovisuel) : les grandes entreprises, les concentrations, tendances ...
- La micro-économie : la création de petites entreprises, le fonctionnement par projets, le rôle des artistes et des créateurs dans la dynamique de l'emploi.
- L'évolution du mécénat d'entreprise.
  - Dans le cadre des politiques publiques, il s'agit de s'attacher plus particulièrement à l'action des collectivités locales et territoriales.

## **IX - FORMATION / INSERTION**

1. Quel est le développement des formations spécialisées :
  - universités
  - professionnelles
2. Quels sont les parcours et les formations?
3. Quels sont les modes d'exercice des professions ?
4. Quelles sont les qualifications?
5. Insertion professionnelle : l'apport de la Culture à la formation et à l'insertion des groupes « défavorisés ».

Paris, le 30 septembre 1997

Jean-François Millier / Véronique Caye

## AUDIOVISUEL / MULTIMEDIA / CINEMA

Selon l'étude réalisée par EUROSTAT en collaboration avec les instituts statistiques nationaux de 9 pays de l'Union européenne disposant de données complètes, plus de 250 000 personnes travaillent dans les services audiovisuels en Europe, dont 60% pour les radios et télévisions. Dans certains pays comme la Finlande, la Grèce et le Portugal, le pourcentage de personnes employées par la radio et la télévision s'élève jusqu'à 80%. Lone Le Floch-Andersen, de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, remarque que 25% de ces personnes travaillent dans le secteur de la production, qui lui semble le plus important en termes de développement et de compétences. L'autre indicateur important est la localisation des emplois: sur les 250 000 emplois du secteur, un tiers est localisé en Grande Bretagne, un cinquième en France et un sixième en Espagne.

Industrie culturelle au plein sens du terme, le secteur dans son ensemble - même si l'on ne doit pas perdre de vue que les réalités sont très différentes entre cinéma, audiovisuel et multimédia - est une industrie à part entière, avec toutes ses composantes et ses caractéristiques. Dans le même temps, la créativité en est la matière première la plus importante.

Les profondes mutations du secteur audiovisuel ont été soulignées par tous les participants, ainsi que la nécessité de l'appréhender dans sa dimension internationale, et notamment en termes de marchés européen et américain.

Tout au long de l'atelier ont été réaffirmés la responsabilité des créateurs vis-à-vis des mutations technologiques, économiques et de l'emploi, le rôle de l'artiste dans la société, le cinéma comme bien commun et lieu privilégié de la circulation des idées.

Les discussions se sont structurées à deux niveaux, international/européen et macro-économique (seul échelon auquel une industrie peut être viable aujourd'hui) et local et micro-économique. A ce niveau, les initiatives privées comme la volonté politique ont un effet dynamique, tant sur le champ culturel que sur l'ensemble de la vie locale.

La restructuration des industries est apparue comme une problématique centrale du secteur, et peut produire des effets pervers. On peut citer en exemple un problème soulevé lors de différentes interventions : les industries traditionnelles sont des foyers de savoir-faire qui tendent à disparaître en même tant que s'accroît la flexibilité des emplois.

Des problématiques débattues au cours de cet atelier, on peut faire ressortir 3 thèmes principaux :

- les changements structurels du secteur : le développement de petites et moyennes entreprises;
- les mutations liées au développement des nouvelles technologies et leurs conséquences sur l'emploi et les besoins de formation ;
- le rôle des politiques publiques.

Ces grands thèmes ont permis d'identifier les mutations du secteur, et d'en tirer un certain nombre de conséquences sur l'emploi.

## I - LES CHANGEMENTS STRUCTURELS DU SECTEUR : LE DÉVELOPPEMENT DE PETITES ET MOYENNES ENTREPRISES

Une des caractéristiques actuelles du secteur est le développement en grand nombre de petites et moyennes entreprises, en partie dû au démantèlement des grandes entreprises publiques de télévision.

- On assiste, d'une part, à un glissement d'activité des grandes entreprises vers de petites entreprises qui agissent comme prestataires de services,
- d'autre part, de petites entreprises se développent de façon autonome, comme les producteurs indépendants, et offrent des services nouveaux, notamment dans le secteur des nouvelles technologies (Cf. Andrew Feist)

Le secteur devient alors de plus en plus fragmenté et le problème de la survie et des conditions de développement de ces entreprises est alors soulevé :

- . quel est leur développement possible ?
- . quels sont leurs financements ?
- . ont-elles des débouchés sur le marché, à moyen et long terme ?
- . quels types d'emplois créent-elles ? (cf Andrew Pratt).

Ces entreprises travaillent dans une industrie de prototype (particulièrement le cinéma) mais sont aux prises avec la rationalité industrielle. Plusieurs intervenants ont été d'accord pour affirmer, dans ce contexte, la nécessité de créer un cadre favorable à leur développement. Giuseppe Richeri le souligne : *« Le problème est de trouver ce qu'il faut faire pour élargir la base productive de la culture. Il faut regarder, au niveau des petites et moyennes entreprises, quelles sont les conditions pour aider leurs expériences à devenir plus fortes. Les créateurs ne possèdent ni la formation, ni les conditions financières adéquates pour soutenir les risques qu'ils prennent. Les créateurs ne suffisent pas si on est incapable de transformer les produits de la création en produits économiques : autrement, il n'y a pas de circulation d'argent et les créateurs meurent. »*

André Nicolas affirme, de son côté : *« Le plus important aujourd'hui est de définir les conditions d'une réappropriation du marché européen pour les producteurs et diffuseurs dans le domaine du cinéma et de la télévision. Un des moyens est de pérenniser et de revivifier le tissu industriel de petites et moyennes entreprises qui sont capables de maintenir des capacités de production en assurant la créativité et en même temps, la pérennisation de certains emplois. L'ensemble de ces entreprises est seul un gage de créativité, ce qui permettra une alimentation des réseaux européens de distribution. »*

Le rôle des télévisions est loin d'être négligeable dans la restructuration du secteur. A l'exemple d'ARTE à Strasbourg, l'apparition de nouvelles chaînes de télévisions est véritablement génératrice d'emplois (directs, indirects et vraisemblablement aussi induits). Cependant, elles peuvent également être facteur de déstructuration des modes de travail, voire de dérégulation du secteur. Un exemple concret parmi d'autres, apporté par J. Gonzales : la création de télévisions locales dans les années 80 a été un moteur pour l'industrie audiovisuelle en Espagne. Cependant, leur arrivée -correspondant à l'apparition de la camera Betacam- a complètement bouleversé les modes de travail traditionnels. A l'équipe de reportage classique - un réalisateur (souvent journaliste), un ingénieur du son, un cadreur- a été substitué le

journaliste-opérateur d'image. L'ingénieur du son, de par à l'évolution actuelle des caméras, est lui aussi en train de disparaître. On peut trouver des exemples similaires ailleurs<sup>1</sup>.

## **II - LES CONSÉQUENCES DU DÉVELOPPEMENT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES**

Le développement des nouvelles technologies en Europe est très important et continuellement en évolution. Même s'il est encore difficile de mesurer les effets à long terme de ces mutations, on observe néanmoins aujourd'hui leurs effets directs sur :

- la structure du secteur - la création de nouvelles entreprises,-
- les systèmes de distribution,
- les systèmes de formation et de management,
- les nouveaux besoins humains, les nouveaux profils,
- les formations.

### **1 - Le développement de nouvelles « entreprises multimédias »**

De nombreuses entreprises indépendantes, souvent de petites ou de moyennes tailles, se développent actuellement en Europe pour répondre aux besoins liés à l'évolution des nouvelles technologies.

Giuseppe Richeri explique que l'arrivée des nouvelles technologies en Italie a créé un nouveau marché pour des produits off-line, surtout les CD rom, et pour certains produits multimédias on-line. Pour nourrir ce marché, 4 types d'entreprises nouvelles se développent :

- les grands éditeurs ont « externalisé » certaines activités multimédias encore « risquées » en créant des petites entreprises autonomes souvent cantonnées dans un seul type d'activité, la valorisation des catalogues ;
- de nombreuses entreprises autonomes se sont créées dans le secteur de la production multimédia. 55 % sont des petites structures qui se créent au coup par coup, pour la production d'un CD-Rom, par exemple ;
- on assiste à la naissance d'entreprises « virtuelles », qui travaillent en réseau, et l'éditeur constitue son équipe en fonction de chaque production. On retrouve ici l'aspect « grande flexibilité des emplois » qui est une des caractéristiques fortes du secteur audiovisuel en général;
- enfin, des sociétés locales sont créées par de jeunes professionnels, notamment pour la création de sites web.

L'expérience de Claus Bulow-Christensen est instructive : ancien producteur de télévision, il a créé sa propre entreprise de production multimédia. Jusqu'à présent, l'entreprise s'est développée et a créé de nouveaux emplois. A son avis, les jeunes entreprises liées aux nouvelles technologies et au multimédia sont en évolution dynamique constante. On pourrait dire que, dans ce secteur, une année équivaut à 7 années dans un autre secteur. Aucune prospective à long terme n'est possible.

---

<sup>1</sup> Autre exemple : l'apparition des télévisions câblées en France a introduit de nouvelles pratiques de production qui, si le volume de production s'est accru, ont détérioré les conditions de travail des personnes employées sur ces productions.

*« Ma vie professionnelle dans l'industrie des médias a été consacrée depuis les 13 dernières années au développement des nouvelles technologies, et particulièrement celles relatives aux médias. Aujourd'hui, ma société de production multimédia emploie 10 personnes et quelques indépendants.*

*A l'origine, j'ai reçu une formation en design et en architecture aux Beaux-Arts. J'ai commencé à travailler, en 1984, avec les tous premiers ordinateurs avec lesquels fonctionnaient des logiciels pour le design. Cette expérience m'a permis de devenir le directeur du design graphique de TV2 au Danemark (nouvelle chaîne de télévision en 1987) en tant que responsable de la formation informatique pour les designers traditionnels. J'ai travaillé 7 ans pour cette chaîne, passant du département de graphisme à la post production, et même à la production d'émissions sur les nouvelles technologies.*

*En 1992, nous avons commencé à travailler avec les technologies informatiques d'animation et de graphisme. Nous avons recruté des personnes pour créer cette unité : 100% d'entre eux ont été formés à l'utilisation, la production et la vente de ces nouveaux produits médias. Nos recherches sur l'utilisation des nouvelles technologies constituaient la base du développement de nos produits médias. En mars 1994, nous avons fait un CD-Rom à partir d'un livre que j'ai écrit sur le graphisme informatique. A cette époque, il était encore très tôt pour faire ce genre de travail. Nous avons également réalisé des vidéo-clips pour des shows télévisés.*

*En 1995, j'ai décidé de quitter la chaîne de télévision quand on m'a proposé de collaborer à Metronome, une filiale de la chaîne. Metronome fait beaucoup de productions dans le secteur de la télévision et du film, beaucoup de distribution. Dans le secteur multimédia, nous avons 8 sociétés de distributions locales et internationales, et nous avons cette société de production appelée Metronome Magic qui travaille dans le domaine du multimédia d'animation, des jeux sur Internet ... Depuis 2 ans, nous avons produit un certain nombre de CD-Rom basés sur la Télévision (et ayant eu beaucoup de succès), un jeu pour enfants, et des jeux vidéo ... Nous portons une attention particulière à la qualité du graphisme. Metronome réalise aujourd'hui des bénéfices et fait partie de la famille des sociétés de médias travaillant dans le domaine du film et d'Internet. Fort de ce succès, nous avons attirés des producteurs et des consommateurs, et nous cherchons à employer plus de personnes.*

*Les trois personnes-clés de la société viennent de la production dans les secteurs de la télévision et des médias. Nous avons trouvé des jeunes gens talentueux qui travaillent avec leur ordinateur et nous employons seulement un informaticien de formation. Je pense que nous sommes confrontés à un développement considérable des nouveaux médias parce qu'il y a 2 ans encore nous ne trouvions pas de bons artistes et concepteurs. Le système éducatif a mis trop de temps à réaliser l'importance de cette nouvelle industrie et l'importance de former des gens à ces nouveaux métiers. Nous devons donc former les personnes nous-mêmes, mais nous n'en avons pas le temps. Ainsi, cela devrait constituer une dynamique de l'emploi dans le secteur audiovisuel, mais cela reste encore difficile. »*

Claus Bülow Christensen  
Directeur de Metronome Magic

## 2 - Les modifications des systèmes de diffusion et leurs conséquences

La mise en place de nouveaux réseaux va, à court terme, bouleverser la distribution des biens culturels. Aux systèmes de distribution physique (transport par camion, route, etc.) pourraient se substituer les modes de distribution en réseau. Selon Giuseppe Richeri, ces modifications vont faire chuter les prix finaux, (actuellement 45% du prix payé par le consommateur provient des frais de distribution), et par là permettre à des minorités d'accéder à des produits culturels. Ce constat entraîne 2 remarques :

- d'une part, cette substitution risque de faire disparaître, dans un premier temps, une série d'emplois situés dans la chaîne de distribution et de diffusion,
- d'autre part, est-ce qu'un accès facilité aux produits culturels pour le plus grand nombre va relancer une économie permettant de créer des emplois?

Le projet de cyber-cinéma présenté par Peter Fleischmann s'inscrit dans ce contexte et tente d'anticiper cette révolution. Il concerne la diffusion par satellites de films numérisés et compressés vers les salles de cinéma européennes. Le système doit permettre la diffusion dans toute l'Europe de films en différentes langues, en haute résolution numérique, avec des possibilités d'interactivité sur le réseau. L'idée est de défendre le cinéma européen, et donc de diffuser des films de tous les pays d'Europe. Autour des salles de projection, seront développées des nouvelles structures d'accueil, de rencontres du public, des cybercafés. Il est prévu que ce projet s'implante d'abord dans des petites villes où il n'y a pas ou presque pas de salles de cinémas, afin de développer une vie culturelle locale. Si le premier enjeu est d'éviter "l'affermage du territoire" par les américains, il est aussi de conserver la salle obscure comme lieu privilégié d'exploitation du cinéma. Cette nécessité est d'autant plus forte si on prend en compte la remarque de P. Fleischmann. "*Il y a une relation entre la fréquentation des salles et la part de marché des films nationaux*", plus la part de marché des films nationaux est importante plus la fréquentation est élevée. Selon lui, il devrait donc être de l'intérêt des distributeurs américains de soutenir les productions nationales en Europe. Bien qu'évidemment, cela soulève également la question des politiques publiques nationales et européenne en faveur de la production et de la distribution de films.

*« Nous avons aujourd'hui la possibilité de distribuer ou de transporter des images en haute résolution via satellite. Les images électroniques, cela va venir ; selon les statistiques américaines, dans environ 12 ans, 50% des salles vont être électroniques. Cela va venir de toute façon. Est-ce que cela va renforcer le bloc-booking, que Independence Day « number five » va être arrosé via satellite dans 2000 salles sur les 4000 que nous avons en Allemagne, est-ce que cela va rendre superflu le projectionniste, donc moins de postes de travail, plus de concentration, plus de rationalisation, ou est-ce que nous ne pouvons pas nous servir de cette nouvelle possibilité technologique pour faire quelque chose de nouveau et créer des postes de travail ? (...)*

*Aujourd'hui 7 ou 8 grandes compagnies contrôlent toute la distribution mondiale. Mais est-ce que la possibilité de faire la distribution électronique ne va pas être une nouvelle donne? Nous avons fait une étude pour la DGX, nous avons pour la DGIII signé un contrat, nous sommes en train rassembler des industries scientifiques, Philips, Aérospatiale, Deutsch Telecom..., qui travaillent ensemble pour que la technologie existe, mais aussi pour faire une*

technique qui fonctionne en continue et qui a besoin de peu de services dans les salles . Nous préparons un network que nous appelons « Cyber Cinema » prévu pour 1000 salles. On va commencer avec 200 salles en septembre 99, dans toute l'Europe.

Il y a un deuxième handicap : grâce à nos lois nationales, nous avons aujourd'hui une situation très bizarre en Europe. En bonne partie, parce qu'elles étaient défensives, ces lois étaient contre l'avancement des américains. Mais, les populations se trouvent devant le fait que la plus grande partie des films qu'on peut voir sont américains, et le reste, c'est national. Ils ont pu sauvegarder la partie nationale grâce aux aides. Les films des pays voisins ne circulent plus, les films européens non nationaux diffusés ne représentent que 5 ou 6%. (...)

L'idée des cybersalles, ce n'est pas seulement une possibilité de voir et distribuer des films européens, mais des films européens dans toute l'Europe en même temps. Les voir en même temps partout comme autrefois, quand il y avait des films de Bergman, ou Truffaut. Aujourd'hui le seul espoir, c'est un peu le cinéma britannique qui a réussi avec quelques petits films à toucher l'Europe en entier. On ne peut pas sauver seul le cinéma français ou italien, on peut sauver le cinéma européen ou rien du tout. L'idée de network pour le cinéma est un plus, parce que, d'abord, on commence par installer les premières salles dans les petites villes où il n'est pas rentable d'envoyer des copies, et avec nous ce sera rentable. Il ne s'agira plus de dire bon, il y a des salles qui se transforment en salles électroniques et ça ne change pas le marché du travail, à peu près 3 personnes par salle vont vivre de ça. La moyenne de fréquentation des salles en Europe est de 1,8, en Amérique c'est 4,8. Il y a 17 200 salles en France, 22000 en Allemagne, 25000 en Italie, 9000 en Angleterre. Notre network prévoit que chaque salle disposera d'un forum, un cybercafé, un endroit où les gens se rencontrent et où des ordinateurs permettent de parler avec la centrale, mais aussi un network entre toutes les salles. C'est une espèce d'interactivité qui se développera et nous voulons vraiment que ces petites villes changent en créant un lieu de rencontre, et développer un renforcement des régions par la culture. (...)

Il y a autre chose que la logique, c'est l'imagination. Puisque nous travaillons dans l'imagination, puisque nous sommes des créateurs, est-ce qu'il ne faut pas redéfinir l'emploi et la pauvreté ? Car être pauvre en Europe ce n'est pas avoir faim, mais par exemple ne pas pouvoir acheter de cadeaux. Il faudrait redéfinir la notion de richesse, redéfinir la qualité de la vie en introduisant des notions d'utilité sociale dans le travail que nous faisons. Je pense que l'idée du cyber cinéma aura du bon. Peut-être ne pourra -t-on pas vivre entièrement de ça, il n'y aura peut-être que 3 personnes impliquées : un vrai cinéaste, quelqu'un qui comprend bien les ordinateurs, un lycéen qui est rédacteur du journal de l'école, mais cela devient un network dans la ville et transeuropéen. Cela devient plus large. C'est en réfléchissant comme ça et pas avec des chiffres que vous allez vaincre le chômage. C'est aux créateurs de réfléchir sur le thème du travail, de l'emploi, du prestige social, de la pauvreté et du sentiment d'exclusion, pour vaincre le chômage en Europe. » (...)

Peter Fleischmann

Directeur du Centre européen de l'audiovisuel de Babelsberg

### **3 - Nouvelles technologies, compétences et problèmes de formation**

Sans qu'il soit possible de démontrer quantitativement que la multiplication des entreprises multimédias est fortement créatrice d'emplois, de nombreux intervenants ont insisté sur le fait que ces nouvelles structures et leurs nouveaux besoins nécessitent des compétences nouvelles. Il a été par ailleurs souvent signalé que la flexibilité des travailleurs de ce secteur constitue un atout (cf. Andrew Feist).

Peter Fleischmann a insisté sur le fait qu'il faut former les créateurs pour travailler avec les nouveaux outils. Christophe Maire a ajouté qu'il y a quelques années on recrutait essentiellement des techniciens pour travailler dans le multimédia. Actuellement, on recherche surtout des créateurs : *« C'est une grande chance pour l'environnement européen où il est reconnu une certaine avance à ce niveau là par rapport à la concurrence américaine »*.

D'autre part, Justin O'Connor a fait remarquer que le créateur ne peut pas travailler correctement s'il n'a pas un bon « manager ». De même, Pierre Bongiovanni affirme *« qu'il ne faut pas non plus sublimer l'artiste »*. Il fait état d'un manque de producteurs dans le secteur, qui sont nécessaires pour accompagner l'artiste. Claus Bulow Christensen exprime la difficulté à trouver des personnes maîtrisant la technique tout en ayant une créativité développée.

La formation est certainement au coeur du secteur (à l'heure actuelle 25% des effectifs sont en cours de formation) et désormais au centre des débats. La rapidité des changements dans le domaine des nouvelles technologies est telle que la formation traditionnelle semble ne pas pouvoir suivre suffisamment rapidement l'évolution des savoirs et des compétences requis sur le marché du travail.

La restructuration organisationnelle a pour conséquence la disparition des lieux traditionnels de formation des spécialistes (qui se forment directement par apprentissage sur le tas) : à la BBC, dans les studios hongrois...

A travers deux attitudes ayant trait à la formation au multimédia, c'est une question de philosophie, de vision du monde, qui est soulevée : faut-il tenter de former des personnes qui seront à la fois des artistes, des gestionnaires et des commerciaux, ou faut-il proposer aux individus de faire ce pour quoi ils ont le plus d'aptitude et de goût - à savoir l'un est artiste, l'autre gestionnaire et le troisième est un commercial- et leur permettre de se rencontrer pour faire équipe (c'est d'ailleurs comme cela que l'ont fait du cinéma) ?

De nombreux participants insistent sur la nécessité de créer des formations appropriées : elles commencent juste à se développer dans le domaine du multimédia tant au niveau artistique que de la production. Pierre Bongiovanni explique le système de formation à la production multimédia mise en place au CICV de Montbéliard. Il s'agit d'un programme de formation - financé par Commission Européenne via le programme ADAPT- « Pouponnière de jeunes entrepreneurs », qui réunit pendant 18 mois, 30 jeunes sélectionnés au plan européen, et visant la création d'entreprises spécialisées dans certains usages innovants du multimédia : création d'activité en ligne, communication événementielle en réseaux, innovation pédagogique et culturelle notamment sur Internet. La formation comporte 4 niveaux : une formation technique, artistique, professionnelle (c'est à dire de gestion, de marketing et de management) et une formation individualisée sous forme de stages en entreprise.

*« Je voudrais faire état d'une expérience que nous sommes en train de réaliser qui ne concerne pas directement le cinéma mais qui concerne le multimédia. Nous sommes partis d'une série de questions : comment créer de l'emploi avec les nouvelles technologies ? Comment innover en matière de contenu avec les nouvelles technologies ? Comment anticiper sur les usages et les pratiques des nouvelles technologies en matière économique, éducative, culturelle et artistique ? Nous avons pris ces questions cruelles, sachant que le contexte n'est pas neutre. Il est à peu près impossible de faire des prospectives à long terme dans le domaine du multimédia, c'est à dire sur 6 mois ou 1 an. De plus, on parle de marchés émergents mais ils n'existent pas encore. Et comme il n'y a pas de marché, il n'y a pas de producteur. Or, il existe beaucoup de créateurs potentiels mais qui ne trouvent pas à s'incarner dans des productions parce qu'il n'y a pas de producteurs.*

*En réunissant toutes ces contraintes, nous avons imaginé faire un projet qui allait rassembler pendant 18 mois, 30 jeunes sélectionnés au plan européen que nous allons accompagner dans la création d'entreprises spécialisées dans certains usages innovants du multimédia. (...)*

*Cette formation démarre au mois de janvier et si tout se passe bien, au terme de cette expérience vont se créer 10 ou 15 toutes petites structures de 2 ou 3 personnes spécialisées dans des applications innovantes en matière de nouvelles technologies, avec ce paradoxe qui est que nous ne savons pas très bien définir ce qu'est l'innovation, et avec ce deuxième paradoxe que nous ne savons pas toujours quand nous engageons l'action, quels sont les marchés qui émergeront d'ici 2 ou 3 ans. » (...)*

Pierre Bongiovanni

Directeur du Centre International de Création Vidéo -CICV

Andy Metcalf souligne un paradoxe : les jeunes développent un intérêt de plus en plus grand pour les médias, et les formations se développent ; mais, selon une étude faite par Skillset, les dirigeants des grandes entreprises n'expriment que peu d'intérêt à recruter des diplômés supérieurs de ce secteur, et les jeunes créateurs ont des difficultés à trouver des débouchés aussi bien à la télévision qu'au cinéma. Ils sont donc amenés à développer une activité intense en marge de l'industrie, à une place où ils ont peu de chance de bénéficier d'un développement professionnel.

Cette présentation est contestée, mais il est reconnu qu'il faut une meilleure corrélation entre la formation et les besoins du terrain.

### **III - LE RÔLE DES POLITIQUES PUBLIQUES**

L'activité, l'emploi, mais aussi l'offre de biens culturels ne sont pas répartis uniformément sur l'ensemble du territoire européen, ni même sur l'ensemble des territoires nationaux.

La question doit être posée de la pertinence, au niveau européen ou au niveau national, de favoriser un développement uniforme des activités sur l'ensemble du territoire, ou, au contraire, de favoriser un développement par « pôles » du secteur.

Historiquement, les grands centres de production cinématographique se sont concentrés autour de quelques grands pôles urbains. Cette concentration des forces crée une synergie et une émulation entre techniciens, artistes et entreprises de différents domaines d'activité. Berlin, dans le cas de Babelsberg et du High Tech Center, a également constitué un pôle d'attraction symbolique, un environnement idéal pour la créativité.

Mais l'exemple des « creative quarters » en Grande Bretagne montre aussi que le développement d'une micro-économie culturelle permet de revitaliser des quartiers entiers, et relance l'image d'une ville.

A chaque fois qu'ont été évoquées les initiatives locales, l'accent a été mis sur un même type de phénomène : il existe, à partir d'une initiative volontariste privée ou publique, un effet multiplicateur sur le secteur et les secteurs environnants. Une synergie naît de la création volontaire d'un pôle d'activités ou de la dynamisation d'un lieu préexistant. En découle le développement d'une activité diversifiée, la création de nouveaux emplois, l'apparition de nouvelles compétences pour répondre à de nouveaux besoins (sans parler des effets dynamiques et positifs sur les attitudes de vie).

### **1 - L'impact des politiques publiques nationales ou locales sur le développement du secteur**

Le rôle des politiques publiques est de mettre en place une réglementation favorable qui permette non seulement l'afflux de capitaux, mais aussi l'éclosion d'une industrie durable et d'un tissu d'entreprises locales.

#### **a. Politiques nationales**

Au niveau des Etats, il a été souligné que pour favoriser le développement du secteur, il faudrait mettre en place :

- une intervention législative comme régulation du secteur, notamment pour permettre au développement de nouvelles entreprises de trouver un cadre, (cf. Andrew Pratt)
- une politique de pérennisation des emplois du secteur (cf. André Nicolas)

*« C'est un secteur qui souffre d'une énorme précarité et on ne peut pas continuer sur des secteurs aussi stratégiques à ne pas avoir une réflexion d'ordre politique, en ce qui concerne les conditions d'emploi et de pérennité de ces emplois. »*

Parmi les exemples de développement du secteur suite à la mise en place de politiques gouvernementales, celui de l'Irlande demande réflexion :

Une mesure (section 35) établie par le gouvernement irlandais, qui supprime 100 % des taxes sur investissement des films réalisés dans le pays, a permis la création de beaucoup de structures et d'emplois en Irlande. (cf Jonathan Kelly). Le succès de ce système tend à démontrer qu'une réglementation favorable en matière fiscale attire des capitaux, et notamment des capitaux étrangers. Cependant, les bénéfices des activités sont également des bénéfices étrangers et ne sont pas réinvestis sur place. Une des conséquences de cette situation pourrait être la fuite de ces capitaux si une réglementation moins favorable venait à être mise en place, sans qu'un effet à long terme ne se soit installé pour le secteur national.

## b - Politiques locales et régionales

Certaines expériences tendent à montrer qu'une implantation locale d'entreprises du secteur crée des synergies, développe de nombreuses activités en périphérie et de nombreux emplois. L'atelier a permis d'aborder un certain nombre de politiques locales ou régionales en faveur d'un développement du secteur audiovisuel. Les conséquences sur l'économie locale se sont révélées positives. On retiendra notamment :

- au niveau local,

. l'exemple de la ville de Strasbourg (cf. Philippe Avril)

. l'exemple de régénération urbaine par la culture (comme facteur d'intégration sociale), Huddersfield et les projets anglais de « creative towns », « creatives quarters » (cf Phil Wood, Justin O'Connor).

. l'exemple de la ville de Sheffield (cf. Yvonne O'Donovan)

- au niveau régional, l'exemple du Land de Brandebourg, (cf Helga Wilkerling)

## 2 - Nécessaire prise en compte d'un marché européen

A de nombreuses reprises, est rappelée la nécessité de prendre en compte le secteur dans sa dimension européenne pour lutter contre « l'hégémonie américaine », et de créer les outils européens nécessaires au développement d'un marché en Europe.

Peter Fleischmann affirme à ce sujet :

*« On ne peut pas penser combattre le cinéma américain avec des petites et moyennes productions, ce serait une erreur dramatique. Sur la question de la circulation du cinéma, le problème est d'abattre les frontières nationales et donc de créer un vrai marché européen. »*

Citto Masselli ajoute :

*« Une harmonisation intelligente des lois européennes est difficile, on le sait depuis plus de vingt ans. Mais on doit se défaire aujourd'hui de ce type de discours, car c'est une politique possible et qui concerne directement l'emploi. Il est donc nécessaire d'insuffler au niveau européen une énergie nouvelle afin d'harmoniser ces lois, ce serait une manière de créer des emplois et surtout de redonner confiance aux jeunes. »*

Enfin Joan Gonzalez affirme : *« il est indispensable de travailler pour le marché européen, sinon on disparaîtra ».*

Dans le droit fil de cette nécessité, un exemple des mutations difficiles des pays de l'Europe de l'Est a été donné par le réalisateur Paul Schiffer. L'exemple des studios hongrois de la MAFILM (équivalent des studios de Babelsberg) est révélateur des transformations économiques et politiques des pays de l'Europe de l'Est. Le passage d'une économie publique à une économie capitaliste a fait chuter considérablement le nombre d'emplois de ces studios. Il est passé de 2400 en 1991 à 200 en 1997, et a touché particulièrement les productions cinématographiques et les personnes spécialisées dans le cinéma ; la situation est la même dans la télévision publique. A l'inverse des studios de Babelsberg, suite au changement politique et économique en Hongrie, la MAFILM n'a pas su développer de véritable stratégie pour garantir ou reconverter ses activités, et s'est fait racheter en partie par une grande société américaine de production et de distribution.

#### **IV - L'EMPLOI DANS L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE : PRÉCAIRE, TEMPORAIRE, FLEXIBLE.**

Si le secteur audiovisuel connaît une part d'emploi permanent, la majorité des emplois sont temporaires ou à temps partiel, et correspondent à des statuts différents d'un pays à l'autre de l'Union européenne. Le calcul de l'équivalent plein-temps devient ainsi extrêmement difficile.

De multiples questions intéressant cette recherche ne peuvent être étudiées valablement, faute d'informations : les modifications dans les types de fonctions, les nouveaux métiers du secteur, les niveaux de salaires, la formation initiale, les compétences multiples, etc.

L'Observatoire européen de l'audiovisuel a effectué le croisement de quelques études spécifiques réalisées en France, en Grande Bretagne, ainsi que pour l'Unesco et pour l'Union européenne, permettant de conclure au fort développement de l'emploi dans le secteur audiovisuel, avec une tendance dominante à la demande de personnes polyvalentes. Une étude du Ministère français de la Culture sur la marché du travail des intermittents<sup>2</sup>, souligne à la fois la forte croissance du volume d'emploi, la réduction accélérée de la durée moyenne de chaque contrat (durée réduite des 2/3 en dix ans) et la baisse du salaire journalier, conduisant la rémunération moyenne annuelle des artistes intermittents de ce secteur à moins de 70000 FF (environ 10000 ECU).

S'il existe une forte demande d'emplois dans le secteur audiovisuel / cinéma / multimédia de la part des jeunes, et de multiples programmes de formation dans les Universités, les débouchés à l'expression créatrice ne passent pas par les grandes sociétés de films ou de télévision, qui ne les emploient que pour des fonctions subalternes, et engagent invariablement des professionnels d'expérience en tant qu'auteurs ou réalisateurs (cf. Andy Metcalf).

Un facteur semble contrebalancer ces effets négatifs : d'une part, l'évolution des outils nécessite aujourd'hui moins des techniciens que des créateurs. Ce qui facilite le développement de nombreuses petites entreprises innovantes, même si celles-ci courent le risque d'être reprises ensuite par de grandes entreprises.

Il est temps de revaloriser les aptitudes artistiques, dans ce domaine comme dans tous les autres. Trop longtemps a été privilégié le caractère technique de ces nouveaux médias, mais la composante créatrice est de taille. Selon G. Richeri, comme il y a une grammaire et une syntaxe de l'audiovisuel, il faut trouver la grammaire et la syntaxe du multimédia et seuls des créateurs pourront les mettre en place.

Par ailleurs, comme le soulignait P. Bongiovanni, les personnes qui détiennent des savoir-faire traditionnels, des chefs opérateurs de cinéma par exemple, ont à les transmettre à des personnes qui pourront utiliser ces savoir-faire sur d'autres outils. Sans oublier la dimension culturelle de ces savoir-faire et de l'expérience qui demande à être partagée avec les nouvelles générations.

\* \*

\*

---

<sup>2</sup> « *Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles - 1985 - 1994* », ministère de la Culture, DEP, 1997

A travers les expériences présentées lors de l'atelier audiovisuel, une réflexion comparative sur les 2 « cas » de la renaissance des studios de Babelsberg et de la création « ex nihilo » du Média centre d'Huddersfield fait sens, car cette confrontation aide à relativiser une contradiction fortement exprimée à travers les interventions de diverses personnes :

. La dimension industrielle du secteur et la nécessité d'être compétitif avec les « majors » américaines nécessiteraient le développement de « pôles » européens, centres de production conséquents, afin de créer une concentration des forces et atteindre la masse critique. Les sites historiques du cinéma en Europe (Berlin, Londres, Paris, Rome, etc.) pourraient en être les supports et Babelsberg représenter, via un nouveau mode de fonctionnement, l'exemple des développements futurs de ces complexes intégrant la donnée incontournable désormais des nouvelles technologies. Ces pôles favoriseraient l'implantation des productions indépendantes à leur périphérie, qui se développent là où existent déjà des centres de production massifs.

. Le développement de « Huddersfield Creative Town Initiative » se fonde sur une toute autre démarche qui est de faire de l'industrie audiovisuelle le moteur d'un développement économique urbain. Sans aucune tradition dans ce secteur, la municipalité a converti un ancien bâtiment industriel en Media Center, et y a facilité l'implantation de sociétés opérant dans le champ du multimédia, de la vidéo, du film, du son, du design et de l'internet. Ce secteur représente aujourd'hui une part significative de l'économie locale et doit sa réussite à la certitude que la ressource clé d'une ville est sa créativité. C'est ainsi que des projets ont permis d'identifier le potentiel créatif d'Huddersfield afin de le transformer en innovation pratique, et que la ville a conceptualisé un cycle de créativité urbaine pour assurer une continuité dans le futur.

Loin de s'opposer, ces deux pratiques renvoient certainement aux deux principaux défis de l'Union européenne :

- travailler au développement le plus harmonieux possible du territoire;
- forger une industrie culturelle capable d'innover aussi bien dans ses contenus que dans ses formes de production et de diffusion.

## MUSIQUE

L'Europe est le deuxième marché mondial du disque derrière les Etats-Unis et bien avant le Japon (30,9% des ventes totales mondiales d'enregistrement musicaux, 31% pour les Etats-Unis, 19% pour le Japon).

Deuxième industrie culturelle de l'Union Européenne, derrière le livre et l'édition, mais avant le cinéma et la vidéo réunis, l'industrie musicale, qui emploie environ 600 000 personnes, d'après les chiffres collectés par l'European Music Office, s'interroge elle aussi sur les incidences de la révolution technologique et ses effets sur la filière.

La musique est le premier loisir des jeunes : en termes de pratique, la musique est leur moyen d'expression privilégié, et ils en sont les premiers consommateurs, qu'il s'agisse du phonogramme ou du concert.

Il semble malheureusement impossible de chiffrer précisément le poids économique du spectacle vivant pour l'ensemble des pays membres, alors que le concert est le lieu privilégié de l'apparition de nouveaux talents. Sa vitalité est une condition nécessaire à vitalité de la création, mais aussi de la production phonographique et de l'édition musicale. D'après l'étude « La musique en Europe », que Jean-François Michel a fait réaliser en 1996<sup>3</sup>, l'industrie phonographique, l'édition et les droits d'exécution représenteraient environ 63% du chiffre d'affaires du secteur, le concert 11%, subventions et sponsorisations 12% et la vente d'instruments de musique environ 14%. Le chiffre d'affaires des concerts classiques et de musique populaire est fondée sur des estimations, et apparaît notablement sous-estimé : il représente néanmoins 2,2 millions d'ECU en l'état, sur un chiffre total de 18,8 millions d'ECU pour l'industrie musicale dans l'Union européenne (chiffres 1994/1995).

L'industrie de la musique est organisée en systèmes complexes mettant en jeu de nombreux secteurs d'activités, de multiples métiers et des organisations différenciées pour le collectage des droits.

L'atelier a abordé les aspects spectacle vivant, production phonographique et édition, diffusion radiophonique. Ont été absents du débat la vidéo musicale, la télévision, la facture instrumentale et tout ce qui a trait à l'équipement audiovisuel des ménages.

Plusieurs problématiques ont été mises au centre du débat. On peut les regrouper en 4 thèmes principaux :

- l'évolution de l'industrie musicale, son développement économique et structurel,
- les changements apportés par le développement des nouveaux outils technologiques et leurs impacts sur le marché,
- face à ces mutations, les nouveaux besoins du secteur en termes de compétences et d'harmonisation des marchés,
- enfin, la nécessaire adaptation des formations.

---

<sup>3</sup> « La musique en Europe », étude, et « Les freins et les obstacles à la circulation des répertoires, des productions et des artistes en Europe », rapport de la mission d'inventaire, EMO, avec le soutien de la DGX, septembre 1996.

## I - L'ÉVOLUTION STRUCTURELLE ET ÉCONOMIQUE DE L'INDUSTRIE MUSICALE

Avant d'étudier l'impact de l'industrie musicale sur l'emploi, il convient de dresser un état succinct de sa situation en Europe aujourd'hui. Selon Dave Laing, les principaux aspects concernés sont :

- la musique enregistrée,
- les droits d'utilisation de la musique, et les sociétés de perception des droits ;
- les concerts et la musique vivante ;
- le secteur subventionné de la musique, en particulier la musique classique.

En ce qui concerne la musique enregistrée, dans les deux dernières années, il y a eu un ralentissement significatif de la croissance du marché du compact disque. Dave Laing note en effet que la phase où les gens ont remplacé leurs anciens vinyles par des CD est terminée, à quelques exceptions près, notamment au Portugal et en Grèce où l'industrie du CD continue à croître sensiblement. Cette situation conduit certaines « majors » à pratiquer des réductions de personnel et à fermer des usines de fabrication. Elle pose aussi la question de la TVA sur le disque qui devrait bénéficier du taux minoré des « produits culturels », comme le livre.

Les droits d'utilisation font référence aux « copyrights » que doivent payer les diffuseurs pour l'utilisation de musique, et représentent une part importante de la position financière de l'industrie musicale. Il y a eu, jusqu'en 1996, une énorme augmentation des montants collectés à ce titre en Europe, notamment depuis la libéralisation de la radiodiffusion et l'apparition de nombreuses radios et télévisions. Depuis 1996, on remarque une augmentation plus lente, due probablement à la récession économique et à la baisse générale du marché de la publicité. Selon Eric Baptiste, *« la radio aujourd'hui connaît des difficultés économiques liées au fait que la plupart des autres médias croissent plus vite qu'elle, la télévision notamment, ou bénéficient de réflexes pour la publicité comme la presse écrite, ou de soutiens publics plus importants que la radio »*.

Dans le secteur des concerts et de la musique live, Dave Laing affirme qu'il est très difficile d'évaluer l'augmentation ou la diminution actuelle du marché.

Pour ce qui est de la musique classique, Dave Laing pense que ce marché traverse une période de transition, et a décliné dans presque tous les pays européens. Il y a 10 ans, environ 10% des ventes de CD correspondaient à de la musique classique. Aujourd'hui ce pourcentage n'atteint plus que 6 ou 7%. Par ailleurs, la musique classique (orchestres, opéras, etc.) financée en partie par des subventions publiques locales ou régionales, a vu ses budgets amputés (Cf. Jean-François Michel).

Enfin, selon Dave Laing l'industrie musicale dans son ensemble traverse actuellement une période de transition et notamment dans la plus importante partie du secteur, à savoir la musique enregistrée : *« la très forte croissance de vente de CD est terminée »*.

En ce qui concerne la structure du secteur, comme nous l'avons déjà constaté pour l'audiovisuel, Peter James, dans son analyse souligne le phénomène d'externalisation propre, actuellement, aux grandes entreprises : *« C'est ainsi que l'industrie a de plus en plus recours à l'extérieur. Il s'agit du fameux « outsourcing », un principe en essor actuellement et pratiqué par des entreprises qui veulent réduire leurs structures en supprimant certains de leurs départements, et s'adresser à des sociétés de prestations de services ... A mon avis, il existe là un énorme potentiel pour s'installer à son compte. Nombreuses sont les petites entreprises familiales dans le domaine de la production du support son, qui ont acquis un tel savoir-faire dans leur secteur qu'elles peuvent prétendre à devenir des prestataires de services. La plus grande agence de promotion indépendante [en Allemagne] « Public Propaganda », qui travaille beaucoup pour l'industrie, a été créée ainsi... ».*

Jens Michow soutient que beaucoup de personnes travaillent actuellement en freelance. Par ailleurs, plusieurs intervenants constatent le développement d'une myriade de petites entreprises.. Peter James, gérant de l'Association des Entreprises d'enregistrement du son en Allemagne (qui comprend 350 petits labels), remarque une très grande vitalité du secteur de ces petites entreprises : *« quand l'une disparaît, quatre se créent ».* Selon lui, les secteurs dans lesquels travaillent ces entreprises couvrent des domaines que l'industrie ne sait pas pénétrer - petits marchés spécialisés, nouvelles tendances, etc. - leur existence n'est pas menacée. Anna van Bodegraven souligne : *« Je pense qu'il existe un grand nombre d'emplois potentiels dans le secteur des cultures indépendantes. J'ai le sentiment qu'il existe les arts établis, d'un côté, et de l'autre l'industrie commerciale qui forme une grande ville. Entre les deux, il y a place pour toutes ces petites musiques spécialisées ».*

## II - LES MUTATIONS LIÉES AU DÉVELOPPEMENT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES

Comme dans beaucoup d'autres secteurs, le développement des nouvelles technologies n'est pas sans provoquer des mutations dans l'industrie musicale.

Afin d'étudier leur impact, Dave Laing a relevé quatre secteurs où les technologies ont apporté des changements dans l'industrie musicale :

- la création musicale : le développement des « home-studios », l'utilisation de bases de données informatiques, etc, permettent de diminuer les coûts. Par exemple en permettant au compositeur de créer seul une oeuvre qui aurait traditionnellement nécessité un orchestre, ou en diminuant considérablement les coûts de studio. Le « tube » des Rita Mitsouko « Marcia Baila » a été produit sur un magnétoscope 4 pistes, dans leur deux-pièces...

- la distribution de la musique,

Dave Laing explique que les successeurs des compacts disques (ou de ses variantes, CDI, CD-Rom) pourraient être, dans les 10 prochaines années, le DVD - digital versatile disc- et le mini disc permettant l'enregistrement personnel,

- la diffusion de la musique,

Radios et télévisions entrent dans l'ère numérique, 15 ans après l'industrie musicale. Celle-ci implique l'achat de nouveaux récepteurs, mais permettrait la multiplication du nombre de stations de radios, des chaînes de télévision et des programmes spécialisés. Ceci pourrait créer des emplois pour les programmeurs, et une hausse des revenus issus du copyright. Eric Baptiste apporte une réserve à cette possible évolution pour la radio. Selon lui, l'Europe s'est engagé dans une norme numérique, Digital Audio Broadcasting (qui existe depuis 20 ans), « *mais elle peut apparaître aujourd'hui comme une quasi impasse, car elle n'offre pas du tout une multiplication des programmes offerts au public, et dans la radio aujourd'hui, on se voit mal demander au public d'acheter un matériel qui coûte 7000 francs français pour rien du tout.* »

- l'utilisation d'Internet,

Quatre types d'utilisation doivent être distingués, en relation avec la musique :

- . les sites Internet de promotions d'artistes et de sociétés,
- . la vente de C.D. sur demande par Internet (via un envoi par la poste),
- . la diffusion de concerts live, qui soulève le problème de la rémunération,
- . la délivrance « on line » de musique enregistrée, directement sur un ordinateur ou un DVD « on live delivery of recorded music », qui pourrait remettre en question tout le système de distribution et de vente du disque, et la législation sur les « copies pirates » (Cf. Peter James).

Un débat s'est alors engagé sur l'évaluation de l'impact de ces changements sur l'industrie musicale en termes économiques et d'emplois. Les avis étant très divergents, Jean-François Michel a invité à être prudent sur les conclusions hâtives qui pourraient en découler : « *Il y a quelques années, dans le domaine du cinéma, en France, on a tous pensé que la salle de cinéma verrait sa fréquentation diminuer puisque l'on pourrait avoir son « home équipement ». Qu'est-ce-qu'on a vu depuis deux ans, c'est l'apparition des multiplexes. C'est à dire une modification de la salle avec des équipements beaucoup plus sophistiqués, et donc un accroissement de la fréquentation* ».

Notons cependant les remarques suivantes :

Si Ursula Freudenthal estime que l'industrie ne ressent pas encore les changements apportés par Internet, en revanche, Gerd Leonhard pense que « *la musique est déjà distribuée par Internet, notamment par des sociétés américaines* ». Il ajoute « *qu'Internet et les nouvelles technologies changeront tout dans la distribution, le marketing, la promotion .... et auront un effet sur l'emploi* ». Pour Mikael Hojris, dans un temps assez court, Internet va s'intégrer à la vie quotidienne des individus et l'on pourra écouter des disques sur son ordinateur très facilement : « *l'industrie musicale devra s'adapter* ». Selon Peter James, 30% du chiffre d'affaires réalisé actuellement sur Internet provient de la musique. Il rappelle néanmoins qu'Internet n'est pas forcément synonyme de profit : il existe beaucoup de sites, mais leur accès est aléatoire et souvent gratuit.

Johannes Theurer souligne que les contradictions entre possibilités techniques et légales sont tellement énormes qu'elles risquent surtout de créer des emplois pour les juristes. Il pense, par ailleurs, que la distribution sur Internet est très intéressante pour les petits labels, qui, à la

différence des majors, ne contrôlent pas les chaînes de distribution. A l'inverse, ce mode de distribution constitue un risque énorme pour les disquaires.

L'expérience du producteur italien Paolo Dossena présente une étude de cas très intéressante. Il s'agit d'une société de production de disques, de distribution, de production de programmes de télévision, d'organisation de concerts. A son origine en 1992, ils étaient 2 salariés. Actuellement, la société en comporte 20 et l'âge moyen est 23 ans. Ce développement résulte en partie de l'importance qu'ils ont accordé au réseau : les consommateurs peuvent commander tous les disques qu'ils produisent sur Internet . « *Depuis, beaucoup de magasins aux Etats Unis vendent très bien nos produits. Sans Internet, on n'aurait jamais eu l'opportunité de vendre ces disques, car on n'a aucun contact dans ce pays* » affirme Paolo Dossena. Pour lui, Internet a permis de faire connaître la vingtaine d'artistes qu'il représente, dans le monde entier.

Vincent Priou remarque qu'Internet ne pourra certainement pas se substituer à la scène pour découvrir de nouveaux talents, et les maisons de disques « *n'ont pas les moyens de découvrir les nouveaux talents. Il y a tout un travail qui se passe avec les concerts, par la rencontre directe avec les publics, ces nouveaux talents existent par la scène et les disques autoproduits* ». Par contre, « *pour ces productions un peu en marge, Internet peut-être un moyen d'être mis sur le même rang qu'un gros distributeur...* »

### **III - LES CARENCES ET LES NOUVEAUX BESOINS DU SECTEUR**

#### **1 - Besoin de personnels très qualifiés**

Plusieurs intervenants constatent que l'industrie de la musique a besoin aujourd'hui de personnel de plus en plus qualifiés. Pour Ursula Freudenthal, « *les qualifications dont doivent disposer les employés ont sensiblement augmenté ces dix dernières années dans les grandes compagnies* ».

Peter James et Jens Michow notent le besoin du secteur en personnes qualifiées « *aussi bien dans le domaine commercial que dans le domaine juridique. Les producteurs, les managers et les agents étaient jusqu'à présent formés sur le terrain* » affirme Jens Michow, qui ajoute « *les petites entreprises manquent de personnel compétent, en particulier dans le domaine juridique et de la gestion, et sont souvent obligées de fermer au bout d'un à deux ans* ».

Des compétences en informatique sont également indispensables pour travailler dans le secteur. (Cf. Ursula Freudenthal, Johannes Theurer).

Le secteur souffre également d'un manque de managers : selon Mikael Hojris, à l'exception du Royaume-Uni, il n'y a pas de réel management des groupes, notamment à un niveau européen. Pour lui, très peu de groupes, par manque de managers européens, circulent en Europe. Il est nécessaire de développer des formations adaptées dans ce domaine :

*« L'industrie musicale est une industrie en plein développement, qui s'est fortement professionnalisée ces 10 dernières années. Mais l'activité musicale pan-européenne est encore dans sa tendre enfance, sauf l'industrie musicale anglaise qui est l'exception évidente qui confirme la règle. Cette malheureuse situation est cependant en train de changer progressivement ».*

Malgré la nécessité d'avoir ces diverses compétences, les participants constatent le réel besoin de généralistes, plus particulièrement dans les petites entreprises où une ou deux personnes doivent toucher à tous les aspects de la chaîne (Cf. Peter James).

Une très bonne connaissance de la spécificité du secteur musical est nécessaire. (Cf. Jens Michow, Ursula Freudenthal, Peter James). Peter James insiste sur le fait qu'il faut des gens très spécialisés mais qui connaissent bien le produit musique, *« sans connaissances spécifiques dans le domaine de la musique, ils ne pourront pas s'imposer sur ce marché ».*

## **2 - Besoin de coordination entre les différents acteurs impliqués**

Un des grands problèmes auquel est actuellement confronté le secteur du disque en Europe est un manque de communication entre les différentes branches du secteur. (Cf. Jean-François Michel). *« Cela signifie que dans l'industrie du disque, petites entreprises et agences de concert travaillent indépendamment les unes des autres ; seules les agences de promotion, en tant que prestataires de services, établissent des contacts avec chacune d'entre elles »* affirme Peter James, qui poursuit *« Mon souhait premier serait donc que s'établisse, en Allemagne, une coopération plus étroite entre exploitants, producteurs de support son, grandes entreprises. Toutes les branches impliquées sur ce marché doivent communiquer davantage entre elles et faire en sorte que le savoir-faire soit transmis car, en principe, nous devons tous être des généralistes ».*

Pour Stuart Worthington, si l'équipe traditionnelle dans l'industrie musicale, constituée de l'artiste, du manager, de l'agent, de l'éditeur, du producteur, du juriste et du gestionnaire, ne fonctionne pas, *« la carrière de l'artiste est menacée »* et les *« chances de développer un marché avec sa musique sont faibles ».*

Selon Jens Klopp, en matière de promotion de jeunes talents, la création *« de petites unités flexibles, coopérant entre les différents secteurs, et collaborant entre elles »*, est très importante.

Dans le secteur de la radio, Eric Baptiste note ce même souci *« de ne plus être une profession isolée »* et la nécessité de *« faire un front commun vis-à-vis des autorités gouvernementales, nationales ou européennes ».*

Un exemple de début de coopération est donné par Marja-Liisa Niinikoski, de la Sibelius Academy à Helsinki. Elle présente un projet appelé *« Entrepreneurship in Music Industry »*, qui a pour but de recueillir des informations sur les besoins du secteur de la musique en termes

de compétences et de formations, afin de développer un réseau entre les différents acteurs du secteur en Finlande.

### **3- Nécessité d'actions nationales et européennes harmonisées**

A de nombreuses reprises, il a été souligné que pour favoriser le développement du secteur, il faudrait mettre en place des politiques et parfois des interventions législatives, nationales et/ou européennes, pour la régulation du secteur, et faciliter son développement.

Selon Piero Farulli, « *dans l'état actuel des choses et en l'absence d'une réelle action politique de la part de l'Etat, des Régions, des Autorités locales, des institutions éducatives, des organismes de spectacles ou à vocation sociale, les perspectives professionnelles du musicien sont bouchées, aussi bien dans de nouveaux métiers que dans son propre domaine. Nous devons contribuer à l'élaboration de nouvelles stratégies culturelles pour la musique en Europe, en particulier en intégrant les musiciens à l'environnement productif de notre société.* »

Pour Jean-François Michel, il est important que la Commission Européenne « *donne un cadre pour permettre le développement d'activités et le développement d'entreprises* ». Il s'agit d'harmoniser des réglementations nationales très disparates (disparités fiscale et sociale, réglementaire, administrative) pour faciliter les coopérations européennes.

Pour Peter James, il est important d'avoir à l'échelle européenne, « *des conventions qui permettent la diffusion de savoir-faire et la conclusion de contrats* ».

Enfin, plusieurs intervenants ont insisté sur la nécessité de développer une mobilité européenne pour les artistes et les étudiants, futurs acteurs du secteur (Cf. David Queindec, Vincent Priou).

## **IV - LA NÉCESSAIRE ADAPTATION DES FORMATIONS**

Pour beaucoup d'intervenants, les formations dans le domaine de la musique ne sont plus adaptées à la réalité de l'industrie. Jens Michow, gérant et président de l'association professionnelle d'organiseurs et des agents artistiques - IDKV- affirme que « *la formation est un facteur très important pour former une relève qualifiée et que cela n'a pas été le cas pendant de nombreuses années* ». De même, Johnny Lappin pense que le besoin de formation est vraiment apparent au Royaume-Uni et en Irlande.

En ce qui concerne l'éducation artistique, Piero Farulli, directeur de l'Ecole de musique de Fiesole, pense que le fort développement en Italie des Conservatoires de musique, d'écoles de musiques privées et municipales dans les années 70, « *n'est parvenu à engendrer qu'un*

*sentiment de frustration* ». Il ajoute « *qu'il est indispensable, dès le plus jeune âge, d'intégrer le goût de la musique au développement de la créativité naturelle de l'enfant* ».

Pour ce qui est des formations administratives et techniques, il est nécessaire de développer des formations adaptées à des métiers tels que manager, organisateur de concerts, tourneur, agent, producteur de musique, éditeur, ingénieur du son, des lumières, juriste, etc. Selon Mikael Hojris, une formation adéquate doit se faire en collaboration entre l'industrie musicale professionnelle et les structures chargées d'éducation. Pour Arthur Berstein, directeur de l'institut de musique au Liverpool Institute for the Arts, la formation dispensée doit apporter aux étudiants une vision réaliste de l'industrie musicale.

Les intervenants constatent, par ailleurs, la nécessité de se former à un niveau européen. Selon Jean-François Michel, pour l'apprentissage de compétences européennes « *il est nécessaire de s'appuyer sur le plus grand nombre de réseaux possibles, que cela soit au niveau national ou international, et les plus significatifs représentant l'activité et la créativité d'une profession ou d'une catégorie d'activités* ».

Dans le secteur du management culturel, Werner Hay et Gesa Birnkraut ont présenté un exemple de cursus à la Hochschule für Musik und Theater de Hambourg. Selon eux, l'atout principale de cette formation est de faire intervenir à la fois des universitaires et des professionnels du secteur musical. De plus, ce cursus est ouvert aux étudiants de la filière « musique pop », dirigée par Katja Bottenberg, ce qui leur permet d'approfondir leur connaissance du management de groupe dit de « musique populaire ». Werner Hay remarque la très forte spécialisation de la formation dans le management musical et l'obligation de faire des stages. Enfin, il insiste sur le fait que 80 à 85% des personnes issues de la filière de management trouvent un emploi au sein du secteur à la fin de leurs études.

Une réserve est apportée par Jens Michow. Il pense qu'avant d'entrer dans ce type de formation, les étudiants doivent avoir des connaissances pratiques de base dans le domaine commercial et juridique.

Dans ce même domaine du management, Stuart Worthington présente la formation développée par International Manager's Forum (association représentant les managers dans l'industries musicales). IMF prévoit de développer, dans tous les pays d'Europe, des programmes de formation en collaboration avec des universités et des professionnels du secteur.

Vincent Priou présente l'association « Trempolino », centre d'aide à la création et à l'accompagnement des projets de musiciens implantés en région (Nantes / Pays de la Loire), ayant pour but de mettre en place un certain nombre d'outils permettant à des professionnels de définir et de développer leur projets. Pour Vincent Priou, il s'agit « *d'une entreprise d'insertion par l'économie qui permet à un public en situation précaire d'intégrer un processus de formation et de mise au travail.* »

L'association, qui travaille dans le secteur des musiques populaires, a lancé :

- une mise à disposition de locaux de répétition, et des bureaux pour des managers ou agents artistiques ;
- un centre de ressources et d'information, permettant d'obtenir l'ensemble des éléments importants en terme de textes, de contrats, et différents types de conseils ;

- un secteur de formation, aussi bien technique, juridique et administratif, qu'artistique, sous la forme de stages de courte durée adaptés aux besoins de chaque cas ;
  - enfin, un travail de production discographique (financement, fabrication, distribution ...).
- Selon Vincent Priou, cette structure est « à la croisée de différents réseaux nationaux, tels que ceux de découvertes d'artistes, d'information » et assure « une action de coordination, une structuration du secteur très importante ». Il pense que « plus les différents intervenants dans le secteur de la musique se croisent et travaillent ensemble et plus on arrive à monter des projets qui peuvent être autant des projets de structuration et de développement d'emplois. »

Enfin, Andrew Feist conclut que la flexibilité est devenue nécessaire pour pratiquement tous les emplois du secteur. Il remarque qu'en général, les formations développées cherchent à augmenter cette capacité de flexibilité. Cependant, il ne faut pas oublier que cette flexibilité a pour corollaire une plus grande insécurité.

## V - DE NOUVELLES PISTES POUR L'EMPLOI

En conclusion, plusieurs personnes ont insisté sur la valeur ajoutée inestimable de la qualité artistique dans le secteur. Selon Stuart Worthington « *le talent développe la musique... L'industrie musicale est centrée sur le talent, les créateurs* ». Ce que Tamasz Klenjansky reconnaît, tout en mettant en garde : « *Nous devons prendre en considération à quel point il est difficile d'introduire de nouvelles valeurs et de véritables messages artistiques sur le marché. Et il est dangereux de juger ces valeurs en fonction de la réponse du marché, parce que le talent d'un créateur ou d'un interprète n'est pas la garantie d'un succès immédiat.* »

Le rôle des artistes eux-mêmes dans la création de nouvelles entreprises est mis en avant « *La création de la plupart des petites et moyennes entreprises actuellement en activité en Allemagne est due, pour une bonne part, soit à des musiciens qui ne sont pas parvenus à se mettre d'accord sur un contrat avec l'industrie, soit à des anciens employés de ces structures qui désiraient pouvoir laisser libre cours à leur inspiration* » (Peter James).

Se référant à son parcours personnel, Gerd Leonhard estime que les opportunités offertes par la numérisation et Internet vont modifier radicalement la structuration de la filière et offrir des possibilités importantes pour l'emploi à travers le développement de sociétés indépendantes qui investissent certains aspects du marché (« niches » market) en s'appuyant sur les nouvelles possibilités de distribution et de promotion qui leur sont offertes.

« *La seconde session traite de la révolution de l'industrie musicale. J'ai été moi-même une victime de ces changements. J'ai commencé comme musicien, j'ai ensuite travaillé dans différentes affaires et maintenant avec Internet. Il me semble évident que le changement de la musique occupe une place importante dans la société. La première étape de cette évolution, est le développement dans les années 50-60 de la musique pop. Dans les années 70, la musique prend une place importante dans la vie des individus. Maintenant cela a changé : la musique n'est plus aussi importante, et c'est également la fin de la musique rock. Nous avons beaucoup*

*de nouveaux marchés au niveau international et régional : la musique new age, la musique du monde, le jazz, etc. La situation est maintenant très confuse.*

*Le comportement des consommateurs évolue également. Ils n'achètent plus autant de disques, vont moins chez les disquaires et dans les clubs. En même temps, la musique indépendante augmente parce qu'elle se nourrit d'idées différentes et nouvelles. En Amérique, 25% du marché est distribué par des indépendants. Parfois de petites structures trouvent des idées intéressantes beaucoup plus vite que les grandes, qui mises ainsi en difficulté, réagissent en supprimant des emplois.*

*Il est certain qu'Internet et les nouvelles technologies vont tout changer dans la distribution, le marketing, la promotion, la création (des groupes se forment sur Internet). Il existe beaucoup d'opportunités. La musique est distribuée par Internet : certaines sociétés américaines et anglaises le font (vous pouvez voir des vidéos de groupes, acheter des CD pour 12\$, etc). Ces changements vont avoir des répercussions sur l'emploi, dans un premier temps de manière dangereuse, mais à un autre niveau, ils vont offrir de grandes opportunités de création d'emplois. »*

Gerd Leonhard

Directeur de Music On Line Compagny

Cette opinion est soutenue par Stuart Worthington qui estime que l'industrie traditionnelle réagit avec une grande lenteur aux mutations du secteur, ce qui offre des opportunités de développement des emplois pour les structures intermédiaires, surtout si on assiste, en parallèle, à une professionnalisation du management.

Johnny Lappin affirme, de son côté, qu'en Irlande, le design sur Internet, la diffusion numérique, sont en train de créer beaucoup d'emplois.

Concluant sur le résultat de son étude pour l'European Music Office, Dave Laing souligne que si l'introduction de l'informatique a causé, ces dernières années, une chute de l'emploi dans les sociétés d'édition musicale et les sociétés d'auteurs, « *dans le secteur de la musique populaire, le créateur le plus important de nouveaux emplois est probablement la musique elle-même qui a vu surgir de nouveaux « genres » de différents secteurs de la population, en-dehors de l'industrie musicale « établie »... Aujourd'hui, la house music, la techno, la dance music sont des industries ayant leur propre réseau de compagnies discographiques, de clubs, de DJs et de producteurs, qui ont créé un nombre considérable d'emplois* ».

Enfin, Johannes Theurer souligne combien les profils d'emploi dans les départements « musique » des radios sont en train de changer rapidement : « *De nouvelles qualifications sont très demandées : savoir-faire en informatique, compréhension de la structuration de l'industrie, connaissance de la législation du droit d'auteur, et bien d'autres encore ....* »

## LIVRE / EDITION

L'édition reste la première industrie culturelle dans l'espace européen et l'Europe serait le premier marché mondial du livre, en valeur. En 1993, l'ensemble des pays de l'Union européenne représentaient un chiffre d'affaires d'environ 25 milliards de dollars US (environ 25 milliards d'ECU), les USA 22,5 milliards, le Japon 9,1 milliards. Les cinq principaux marchés en Europe sont, loin devant l'Allemagne, puis le Royaume-Uni, la France, l'Espagne et l'Italie. Comme d'autres secteurs des industries culturelles, l'édition en Europe fait figure de juxtaposition de marchés nationaux aux forts particularismes. Le marché de l'édition a également pour caractéristique son niveau élevé de concentration (grands groupes éditoriaux et de communication). Si le nombre annuel de titres édités et les quantités d'exemplaires vendus semblent avoir retrouvé le niveau de la fin des années 80 / début des années 90, l'édition traditionnelle n'est pas optimiste. Il a été beaucoup question, à l'occasion des débats, de la crise de l'industrie du livre et de l'influence des médias électroniques. Si l'édition traditionnelle du « livre-papier » semble avoir de beaux jours devant elle à condition d'intégrer les possibilités offertes par les nouvelles technologies, et si « la totalité du processus qui va de la conception éditoriale et des auteurs jusqu'au public » ne semble pas encore bouleversée, mutations en cours et changements structurels du secteur obligent les différents éléments de la filière à penser l'évolution de la profession, la nécessaire adaptation des formations, les nouvelles compétences, les nouveaux profils...

Les interrogations semblent plus marquées aujourd'hui dans le maillon fondamental de la diffusion : le métier de libraire et le nouveau rôle des bibliothèques et des bibliothécaires suscitent des remises en cause.

Mais dans leurs interventions, Ingo-Eric Schmidt Braul et Katrin Volbert ont fortement insisté sur la révolution que représente l'édition électronique, qui est en train de brouiller les frontières traditionnelles entre les différentes professions et qui met progressivement le « consommateur » - non plus en bout de chaîne comme autrefois- mais au centre du processus, en ce sens qu'il devient en mesure de décider de la source et du type d'information dont il a besoin. Cette irruption de la société de l'information dans un secteur qui lui est éminemment lié doit provoquer la prise de conscience des éditeurs. Au delà, et pour l'ensemble de la société, nous sommes avertis que « *les produits multimédias vont conditionner les formes de l'information dans tous les domaines de la vie sociale, dans l'éducation, les sciences, le commerce et l'industrie, les loisirs et le divertissement, en raison de la grande diversité de leurs moyens d'accès et de leur interactivité* » (Katrin Volbert).

Au cours de cet atelier, les débats ont fait ressortir les thèmes principaux suivants :

- les changements structurels du secteur : évolution de l'édition traditionnelle,
- l'évolution des métiers, les nouvelles compétences, les nouveaux profils,
- l'adaptation des formations.

## I - LES CHANGEMENTS STRUCTURELS DU SECTEUR

Face à l'évolution des technologies, le processus de la chaîne éditoriale, ainsi que la structure même du secteur du Livre, sont en pleine mutation et il est nécessaire de rapprocher l'objet de l'étude de celui d'un autre champ, le multimédia. L'identification de ces changements est essentielle pour analyser l'évolution du marché de l'emploi.

Avant d'aborder ce thème, il convient de définir plus précisément les « nouvelles technologies de l'information ». Selon Ingo-Eric Schmidt-Braul, l'approche des nouveaux médias nécessite de prendre en compte :

- d'une part, la définition de l'édition électronique, qui inclut aussi bien les produits on line et off line, que le contenu soit fondé sur le texte, sur l'image ou le son, ou sur une combinaison des trois ;
- d'autre part, l'utilisation de ces nouveaux outils de communication, aussi bien par les acteurs de la chaîne éditoriale que par le « consommateur ».

### **1 - Changements structurels : « externalisation » des fonctions et nouveaux éditeurs**

Plusieurs intervenants ont mentionné la tendance actuelle à l'externalisation des fonctions dans les maisons d'éditions, à la fois dans le secteur traditionnel du Livre et dans le domaine du multimédia.

Bertrand Legendre définit cette externalisation comme « *le déplacement de l'emploi vers des structures qui ne sont plus celles d'éditeur intra-muros, mais des structures qui gravitent autour de l'édition, que l'on pourrait appeler des structures périphériques* ». Hubert Tilliet donne des exemples de fonctions délocalisées :

- dans le secteur traditionnel du livre : la recherche iconographique, documentaire, les correcteurs, les lecteurs-correcteurs, etc.
- dans le domaine du multimédia, il pense que « *les éditeurs ne veulent pas prendre de risque, sauf les plus gros* ». Les projets de création de produits multimédias sont le fait, majoritairement, de sociétés extérieures aux maisons d'édition, qui ensuite leur soumettent leurs projets pour développer d'éventuels partenariats.

Mais l'utilisation des nouvelles technologies (la numérisation) peut conduire également à l'apparition d'une nouvelle « race » d'éditeurs, comme en témoigne l'expérience de Bettina Preis, fondatrice de VDG, en Allemagne, en 1992, qui a bâti son succès d'éditeur de recherches scientifiques sur 3 facteurs :

- le moindre coût de fabrication et la possibilité d'un tirage à la demande ;
- la possibilité d'éditer sous forme de livre-papier ou d'édition électronique, de CD-Rom, et de diffuser sur Internet ;
- la création d'une banque de données spécialisée à partir des ouvrages édités, qui garantit par ailleurs l'impossibilité de voir un titre épuisé.

*« Mon expérience est certainement très moderne et très différente de beaucoup d'éditeurs traditionnels. Après des études en sciences humaines et une première expérience professionnelle, j'ai fondé VDG, une maison d'édition et une banque de données pour les sciences humaines. Le succès de cette entreprise est en partie dû au fait que je n'ai pas de formation traditionnelle dans le secteur de l'édition.*

*La création de cette société est née d'une réflexion sur les problèmes rencontrés par les éditeurs de sciences humaines : le marché est réduit et les coûts de production élevés. Souvent les recherches restent des années inconnues avant d'être publiées. La médiation des contenus scientifiques fonctionne au ralenti, selon un procédé diamétralement opposé au développement rapide des autres secteurs de la société.*

*Depuis le début des années 1990, les nouvelles possibilités technologiques (et notamment la digitalisation) offrent des solutions à ce problème. VDG a été officiellement fondée en 1992 et a commencé sa production en 1993. Depuis, environ 150 titres ont été publiés.*

*Le fait que les chercheurs ne communiquent plus leurs résultats par voie de manuscrit, mais par disquette, constitue la base du projet de VDG. Aujourd'hui, tous les chercheurs de moins de 50 ans utilisent un PC ; les données informatisées transmises par les chercheurs sont éditées dans notre société, puis ajoutées à notre banque de données. Elles sont ensuite imprimées sur un livre traditionnel ou sur un livre électronique (un CD Rom), et depuis 1998, diffusées sur Internet.*

*Depuis que nous utilisons des méthodes digitales, il nous est possible de publier à la demande. Cela signifie que nous ne produisons pas d'éditions, mais que les livres sont faits à la demande. Les titres ne sont ainsi jamais épuisés, notre catalogue augmente continuellement, est toujours à jour et alimente notre banque de données .*

*Pour l'équipe de VDG, cela signifie devoir être compétent dans des secteurs qui ne sont pas inclus dans les formations traditionnelles : DTP, imprimerie numérique, base de donnée, réseaux, etc. Aussi, nous ne travaillons qu'avec de jeunes diplômés - souvent issus des formations les plus avancées - capables de prévoir les difficultés et de prendre des décisions. Les différentes étapes de l'édition ne peuvent plus être cloisonnées : le spécialiste du DTP doit également savoir comment travailler avec des auteurs difficiles. Le marketing, les relations avec la presse, la promotion, etc, sont effectués par les uns et les autres selon les disponibilités. Seule la comptabilité est un domaine dont je dois m'occuper seule. La hiérarchie dans la société n'a pas de place. Les décisions, même à long terme, sont prises par toute l'équipe. Tous les membres sont alors très impliqués et montrent un fort degré d'identification avec VDG. La nouveauté, qui nous différencie des autres maisons d'édition, constitue une motivation importante pour une collaboration commune. »*

Bettina Preis  
Directeur de VDG

## 2 - Modifications de la chaîne éditoriale

### - La place des acteurs face aux nouvelles technologies

Ingo-Eric Schmit-Braul explique que les acteurs de la chaîne éditoriale traditionnelle se trouvent dans une position verticale : de l'auteur ou du traducteur à l'éditeur, de l'éditeur aux librairies ou aux bibliothèques, et enfin à l'utilisateur. L'édition électronique a, selon lui, changé ce processus en une chaîne très « sophistiquée » d'information: « *autrefois, le consommateur était à la fin de la chaîne, il devait accepter les produits qu'on lui offrait, maintenant il est au centre : il reçoit des informations de tous les acteurs, du concepteur au diffuseur, en bref l'utilisateur décide de la source et du type d'information qui lui convient* ». Ainsi, précise-t-il, les auteurs et les lecteurs peuvent communiquer sans avoir recours à un médiateur, comme par exemple l'éditeur. Cette nouvelle situation affecte l'environnement de l'emploi, aussi bien dans les secteurs commerciaux que dans le secteur de la production culturelle.

### - Modification des modes de distribution et de diffusion du livre

Hubert Tilliet rappelle qu'aujourd'hui, la distribution du livre est encore relativement segmentée par pays. Chaque éditeur ayant, selon les traditions nationales, un mode de diffusion exclusif dans sa zone linguistique, et de nombreux pays un système de prix unique du livre. Il faut reconsidérer ce système avec les changements que peut apporter « l'offre directe de livres » par les nouvelles technologies : « *soit la diffusion de catalogues sur Internet, soit l'ouverture de librairies sur Internet, voire le couplage des nouvelles techniques de reproduction et d'Internet* ».

Selon Hubert Tilliet, il est évident que ce système résout en partie le problème du stockage, mais supprime toute une partie de la chaîne du Livre, notamment les transporteurs (puisque le livre peut être imprimé sur le lieu de consommation).

Carlo Van Baelen fait état de l'existence d'une base de données universitaire permettant aux étudiants et aux enseignants de faire leurs choix de textes via une base de données informatique, puis de les faire imprimer chez le libraire. Dans ce cas, seul le copyright est dû, avec le service fourni par le libraire.

Une réserve est apportée par Jean-Marie Sevestre sur l'édition électronique. Il fait un parallèle entre le développement de ces nouveaux outils de communication et l'apparition du Minitel. Ce libraire a créé, en France, il y a dix ans, une base de données sur Minitel recensant tous les titres de sa librairie. Chaque fois que les mises à jour étaient faites, la librairie connaissait un nouveau développement. Il pense que les informations communiquées par Internet ou par Minitel doivent correspondre à une réalité dans la librairie : « *c'est-à-dire que les gens viennent aussi voir ce qui se passe dans la librairie, ils ne sont pas tout le temps sur leur ordinateur, ils viennent se rendre compte sur place de ce qui se passe réellement, de comment sont les libraires, s'ils existent, qu'est ce qu'ils ont à dire, qu'est ce qu'ils ont à défendre comme littérature* ». Mais il admet que dans le domaine du scolaire et du parascolaire le multimédia va gagner très vite, et que les 110 000 références « livre » de sa librairie vont se réduire.

### **3 - Diversification**

Bertrand Legendre souligne le développement considérable de l'exploitation des produits de l'édition et sa diversification : « *le mode de fonctionnement de la filière n'est plus limité à un simple processus de conception, de réalisation, de commercialisation dans les points de vente de natures différentes, mais il s'est diversifié. On est de plus en plus dans une logique d'exploitation, de déclinaison des productions, mais aussi, on fait appel à d'autres canaux, d'autres supports culturels. On a parlé de l'audiovisuel, du multimédia et d'autres formes de produits dérivés. Ceci est un point important qui est au centre maintenant de l'économie de la filière...* »

### **4 - L'évolution juridique**

Hubert Tilliet rappelle qu'est actuellement en cours une harmonisation européenne des règles en matière de propriété intellectuelle, notamment avec l'essor des nouveaux outils de communication. Cependant, il ne pense pas que ces réformes aient des conséquences sur le métier de juriste, les problèmes juridiques restant identiques avec seulement une application différente.

En ce qui concerne les modes de gestion des droits d'auteurs, Hubert Tilliet note deux tendances :

- une gestion directe par les services juridiques attachés aux maisons d'édition,
- une nouvelle tendance pour une gestion collective des droits par des entreprises spécialisées.

Pour Florence Piriou, il est nécessaire de créer des sociétés de gestion collective des droits « *notamment face aux développements des nouvelles technologies et des nouveaux produits multimédia, car ceci peut créer des emplois, et mieux servir les auteurs, les éditeurs, etc.* ».

## **II - EVOLUTION DES METIERS - NOUVELLES COMPETENCES**

Les modifications structurelles du secteur créent de nouveaux besoins en terme de compétences, et de nouvelles professions. Selon Ingo-Eric Schmidt-Braul « *l'édition et le secteur du livre en général seront en position de créer de nouveaux emplois sur la base de médias électroniques, une fois qu'ils seront bien établis sur le marché. Nous pouvons espérer beaucoup de nouveaux emplois, car l'industrie du livre a besoin de nouvelles compétences pour développer des produits multimédias* ». Il ajoute que si le secteur du livre veut conserver la production multimédia dans son industrie, le profil des métiers de l'édition électronique devra inclure des compétences venant d'autres secteurs que celui du livre imprimé. Enfin, le changement des relations entre acteurs implique des nouvelles compétences et des nouvelles qualifications.

## 1- Les nouvelles compétences du secteur du Livre et de l'Édition

Plusieurs intervenants ont insisté sur le caractère polyvalent des nouveaux emplois dans le secteur. Selon Ingo-Eric Schmidt-Braul, « *il n'y aura plus de professions dans le sens traditionnel, mais les gens auront un portfolio d'activités plutôt qu'une seule profession* ».

Selon Bertrand Legendre, cette polyvalence est rendue nécessaire par deux tendances :

- la première « *réside dans la réduction de la chaîne de conception-production éditoriale. Celle-ci implique, par l'extension de l'usage de la PAO, une polyvalence accrue de la fonction éditoriale* »,
- la seconde « *tient dans le développement de la chaîne d'exploitation. Connaissance du public, mutation culturelle, diversification des canaux de diffusion, développement des droits dérivés et annexes, extension aux supports multimédias...* »

Cette polyvalence présente à son avis un enjeu très fort pour les éditeurs dans la mesure où elle présente un aspect de réintégration des fonctions éditoriales dans les entreprises, « *enjeu qui, s'ils y parviennent, les conduisent à reprendre un contrôle plus large de leur activité. Paradoxalement ce mouvement s'applique à des technologies nouvelles et dans un cadre de fonctionnement nouveau, mais il rejoint aussi un mode de fonctionnement très ancien, traditionnel, fondateur de la fonction éditoriale* ».

Selon Jean-Claude Berline, éditeur, il existe une réelle nécessité d'être généraliste, essentiellement dans trois domaines : la finance, la gestion et la commercialisation du livre et enfin sa médiatisation.

Malgré cette nécessité de polyvalence, Pier Francesco Attanasio rappelle qu'il est également très important de travailler avec des gens connaissant très bien les contenus, et cela aussi bien pour l'édition traditionnelle que pour le multimédia. Il affirme que « *les maisons d'éditions ont besoin de jeunes avec une très bonne culture générale, et une grande flexibilité, parce que ces compétences sur des contenus spécifiques doivent être adaptées à différents cadres* ».

### - Pour les libraires :

Jean-Marie Sevestre dirige une grande librairie (110 000 références) à Montpellier, France. Il est Président du Syndicat des Librairies, qui est le nouveau syndicat des librairies indépendantes.

« *La librairie indépendante aujourd'hui, si elle veut continuer à exister, et c'est tout l'enjeu je crois de notre combat, il lui faudra avant tout des cadres formés non seulement en compétences spécifiques que l'on connaît déjà bien, de l'achat, de la vente des livres, formés bien évidemment à la fonction de cadre, mais aussi des cadres capables d'imaginer le métier qui va être le nôtre dans les années qui viennent en utilisant tous les procédés modernes de communication, de techniques de distribution, de diffusion nouvelles évidemment. Au delà de ces compétences, il s'agit de posséder ou d'acquérir aussi des compétences de gestion, de négociation et en plus, face aux nouveaux consommateurs que nous avons maintenant dans nos librairies, avoir des talents de psychologue et même parfois de sociologue. Donc vous voyez quelles qualités, que l'on n'avait pas jusqu'à présent en librairie; il y avait avant tout*

*des gens qui étaient formés « sur le tas ». Face à cela, nécessité aussi d'avoir des compétences pour réfléchir à l'offre diversifiée qui fait la richesse du commerce de libraire. Dans la fonction d'encadrement, il s'agit aussi de manager des équipes, donc de manager du personnel de plus en plus qualifié, ce qui pose de plus en plus de problèmes à l'encadrement et aux directions de librairies parce que, dans le domaine culturel (et la librairie est un commerce culturel), il y a une certaine imperméabilité au changement, qui plus est quand on parle de changements technologiques comme ceux que nous vivons actuellement. Nous avons les pires difficultés pour faire cohabiter le livre et le CD rom en librairie. C'est à la fois parce que nos clients ne sont pas encore complètement réceptifs, mais c'est aussi parce que notre personnel a toutes les difficultés à comprendre ce qui est en train de se passer et n'a pas les qualités requises, et là il y a un problème de formation qui n'est faite nulle part à l'heure actuelle...*

*La librairie représente dans tous ces réseaux divers (et la librairie française est très diverse dans ses réseaux), un rôle culturel très important et un rôle culturel peut être plus important en province, dans des villes, dans des régions. Ce rôle-là qui va forcément de pair avec le métier que nous faisons, exige là aussi d'avoir des compétences nouvelles que quelquefois le libraire n'a pas, et où il y a à mon sens un gisement potentiel de création d'acteurs culturels en lien avec la ville, la région, le département etc. Il y a aussi, et il me semble que l'on a oublié ça ce matin, le rôle social que joue le libraire dans sa ville ou sa région. Tous les médias dont on parle, tous les circuits d'information dont on parle, à l'heure actuelle, on se rend quand même bien compte que c'est dans la librairie que se joue un certain nombre de choses, par rapport à l'illétrisme, par rapport à l'importance que peut prendre le libraire dans le cursus de connaissance de n'importe lequel des clients qui, en fait, ne sait souvent pas ce qu'est le livre, et où le libraire, avec la personne en face de lui, donc avec la connaissance qu'il veut acquérir, joue là un rôle, à mon sens capital, dans le circuit du livre. On ne pourra faire passer les gens à de nouvelles technologies que tout autant qu'il y ait des lieux dans lesquels puissent cohabiter le livre et ces nouvelles technologies.*

*Ce qui est nouveau aussi dans nos librairies, c'est la maîtrise que doit avoir n'importe quelle personne de base, de la réception jusqu'à la vente, de tous les services de l'outil informatique. C'est quand même récent dans les librairies, le danger étant que l'on ne fasse que manipuler un outil informatique et que l'on n'ait plus la réflexion ni les références en tête. Un bon libraire jusqu'à présent est un libraire qui a beaucoup de mémoire et qui est capable d'orienter son client dans n'importe quel secteur et de lui présenter n'importe quel livre. On lutte actuellement contre l'informatisation dans le sens où l'outil devient uniquement la référence du personnel. Donc, on essaie de faire en sorte qu'il ne puisse pas aller directement sur son outil informatique. Il faut que le contact avec le client demeure et qu'on puisse avoir avec lui une relation normale de vendeur à client. »*

Jean-Marie Sevestre  
Directeur de la Librairie Sauramps

De son côté, Ingo-Eric Schmidt-Braul souligne que, dans une librairie, on ne connaît pas suffisamment bien l'aspect technologique des produits multimédias vendus : « *quand on entre dans une librairie et que l'on demande des informations sur le contenu et l'utilisation d'un produit multimédia, souvent la réponse est insuffisante, presque uniquement sur le contenu, mais pas sur l'utilisation, car les libraires traditionnels sont formés pour parler du contenu des supports papiers.* »

- Pour les bibliothécaires :

Selon Barbara Lison-Ziessow, « nous devons intégrer les nouveaux médias et les nouveaux instruments dans notre travail traditionnel ». Il s'agit par exemple, de l'utilisation d'Internet, des CD Roms.

Elle constate également que les professions au sein des bibliothèques se spécialisent : bibliothécaire pour les enfants, spécialiste des manuscrits, de la musique, etc.

Elle précise que les organisations européennes représentant les écoles de bibliothécaires et les études universitaires dans ce domaine, pensent qu'il est nécessaire de redéfinir, à un niveau européen, les qualifications professionnelles des bibliothécaires.

Barbara Schleihagen expose qu'un Livre vert sur le rôle des bibliothèques est actuellement en cours, et qu'il a pour objet d'étudier :

- les modifications liées à la société de l'information,
- le problème de l'illettrisme,
- les problèmes d'accès à l'information,
- la création de formations pour les bibliothécaires afin de s'adapter aux mutations technologiques et de se former au management culturel.

« La question n'est pas seulement de former les gens à savoir utiliser les nouveaux outils, mais de leur apprendre le meilleur usage de l'information disponible ».

## 2 - Les nouvelles compétences et professions de l'industrie de l'information

Ingo-Eric Schmidt-Braul pense que les professionnels de l'information joueront un rôle de médiateurs entre les sources d'information, les fournisseurs d'information, les utilisateurs et les technologies de l'information « Ces nouvelles professions peuvent être structurées en fonction de trois interfaces : design et technologie, contenu et technologie, management et technologie ».

Katrin Volbert souligne que les nouvelles formes de produits électroniques résultent de l'imbrication de plusieurs secteurs : « Les nouveaux produits incluent images fixes, son, séquences vidéo, texte, etc. De même, les profils des nouveaux métiers se croisent avec ceux d'autres secteurs comme le design, l'audiovisuel, la musique, etc. Le futur modèle professionnel dans l'édition électronique sera une sorte de « manager interface » qui saura combiner savoir-faire technique, connaissances économiques et capacités artistiques et créatives ».

De nouvelles professions se situent d'ores et déjà au carrefour de plusieurs secteurs :

- éditeur on-line,
- webmestre,
- journaliste et reporter vidéo,
- auteur multimédia,
- concepteur multimédia
- manager de projets multimédias,
- médiateur de l'information;
- producteur télé,

- designer multimédia,
- programmeur multimédia,
- responsable marketing de produits multimédias,
- concepteur d'image et du son,
- publicitaire multimédias,
- éditeur de film et de vidéo, etc.

Ces professions se caractérisent par 2 aspects fondamentaux : approche pluridisciplinaire et haut-niveau de qualifications autodidactes.

### III - L'ADAPTATION DES FORMATIONS

La question de la formation est constamment revenue dans l'atelier. D'une manière générale, le secteur semble souffrir d'un manque en cette matière et de l'inadéquation des formations traditionnelles existantes avec les nouvelles compétences à acquérir.

Selon, Jean-Marie Sevestre *« ce qui est évident, c'est que l'incompétence à tous les niveaux est insupportable et devient de plus en plus insupportable pour nos clients, elle devient donc insupportable pour l'entreprise, financièrement comme professionnellement. C'est donc un champ considérable de cadres à former dans les techniques de la culture, dans la créativité commerciale et intellectuelle, et si nous voulons exister dans les 10 ans qui viennent, c'est un effort considérable de formation »*.

#### 1. Nature des formations à développer

Aujourd'hui, qu'il s'agisse d'édition traditionnelle ou électronique, il est indispensable de maîtriser l'informatique et la technologie numérique. Les formations doivent donc inclure ces aspects. Mais, comme le souligne Pier Francesco Attanasio, *« que l'on produise un livre imprimé ou un CD-Rom sur Michel-Ange, il faut de toute façon connaître l'histoire de l'art »*.

La demande porte aussi bien sur la formation initiale que sur la formation continue. Est également souligné la nécessité de décroiser les formations correspondant aux différents métiers d'une même filière et dans le même temps, de créer des passerelles entre le monde de l'édition et les autres secteurs : presse, télévision et cinéma, etc.

Jean-Marie Sevestre insiste sur le fait que la formation initiale des gens est très importante dans la mesure où les librairies n'ont plus de temps pour former, et ce contrairement à une époque révolue où les gens acquéraient leurs compétences sur le terrain. Il constate qu'actuellement les librairies ont besoin de personnels très qualifiés (bac plus 4 ou 5) mais que d'un autre côté, les rémunérations qu'ils peuvent offrir sont très insuffisantes par rapport au niveau d'étude.

Pour ce qui concerne les bibliothèques, Barbara Lison-Ziessow dénonce le manque de formation continue. Dans la bibliothèque où elle travaille, la moyenne d'âge des 170 employés est de 49,6 ans, donc ce sont des gens qui ont été formés il y a 25 ans. Le problème

aujourd'hui, c'est que la bibliothèque, qui a vu ses budgets diminuer, n'a pas assez de moyens pour payer une formation continue et ceci est d'autant plus sensible avec l'arrivée des nouveaux outils de communication.

Enfin, Barbara Lison-Ziessow et Ingo-Eric Schmidt-Braul insistent sur la nécessité de former, dès aujourd'hui, les enfants à ces nouveaux outils de communication : « *le changement d'habitude doit commencer dès l'école* ».

## **2. Quelques exemples de formations**

Dag Smith a présenté le « Publishing Training Centre » en Grande Bretagne. Il s'agit d'une association de formation continue reconnue par l'Etat, dont le but est de former environ 2000 personnes sur les 35000 travaillant dans le secteur au Royaume-Uni. Ce centre a été chargé de d'établir des normes standardisées des emplois dans le secteur de l'édition : quelles sont les compétences nécessaires, qu'est-ce qu'on attend d'un éditeur, d'un designer, etc. Ces normes sont actuellement disponibles pour les éditeurs qui s'en servent pour leur recrutement.

Enfin Bertrand Legendre a détaillé le fonctionnement du DESS dont il est responsable à l'Université de Paris XIII en France :

- Il s'agit d'un diplôme de troisième cycle, les étudiants sont sélectionnés après la quatrième année d'Université et la formation dure une année pour une vingtaine d'étudiants.

- Le programme de formation est généraliste et s'organise en trois pôles :

1) l'organisation de la filière ; la pratique éditoriale dans la littérature générale ; le livre pratique, le livre pédagogique et le livre de jeunesse sur des projets d'éditeurs ;

2) la PAO et la pratique de l'édition multimédia ;

3) la promotion et la commercialisation du livre, les techniques de marketing et études de terrain, les points de vente, les structures de diffusion et de distribution, les relations avec les médias.

Un tiers des étudiants sont des littéraires, un tiers viennent des Sciences humaines, un tiers de formations commerciales. Ces étudiants trouvent, pour 70% en moyenne, du travail dans les six mois qui suivent la formation. Les entreprises qui recrutent ces étudiants sont plutôt des structures moyennes, voire petites.

## **IV - UN FORT POTENTIEL DE CRÉATION D'EMPLOIS**

Pour un certain nombre d'intervenants, « *le développement des nouvelles productions de l'information est le seul moyen de créer de nouveaux emplois*, même s'ils reconnaissent que « *le secteur du livre ne mourra pas dans les années à venir* » (cf. Ingo-Eric Schmidt-Braul).

Contrairement au sentiment généralement exprimé d'une « substitution » et non d'une réduction d'emplois, pour Carlo Van Baelen, l'externalisation des fonctions n'est pas synonyme de création d'emplois. Il pense que de plus en plus d'éditeurs travaillent avec des « free-lance », mais que les équipements étant de plus en plus sophistiqués, cela permet de travailler plus avec moins de personnes.

Mais, pour Rafael Martinez Ales « *la croissance de l'édition analogique est énorme* », surtout en Espagne. Il pense qu'il faut aborder le problème différemment selon les pays du Nord, où la technologie a évolué plus vite, et les pays du Sud de l'Europe.

D'autres intervenants ont également affirmé que le secteur traditionnel du livre pouvait se développer et créer des emplois. Pier Francesco Attanasio estime que de nouveaux emplois vont probablement être créés dans le secteur du multimédia, mais que le multimédia ne représente qu'une petite part du marché total de l'édition. De son côté, le secteur du livre traditionnel peut créer des emplois, du moins en Italie, dans la mesure où, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, les jeunes italiens lisent beaucoup plus que les adultes, et le développement de la productivité mis en action dans les années 80 est arrivé à ses limites : « *Tant que la productivité n'augmente plus et que le marché se développe, nous pouvons espérer une tendance positive de l'emploi dans l'édition traditionnelle* ».

Tous s'accordent en tout cas pour prévoir - édition traditionnelle et édition électronique confondues - une forte croissance de l'emploi dans ce secteur.

Jacques Rigaud ajoute que les grands groupes de communication (souvent organisés de manière très décentralisée), « *parce qu'ils ont les moyens financiers, pourront contribuer, plus que des P.M.E., à des développements : ils pourront prendre, notamment dans les nouveaux médias, des risques que ne peut pas prendre une toute petite maison. Et, par conséquent, ces groupes de communication peuvent être également des créateurs d'emplois* »

## THEATRE ET DANSE

Cet atelier a mené la réflexion sans doute la plus « pointue » sur le rôle et la place de l'artiste et des professions culturelles dans la société.

L'analyse fouillée du secteur réserve quelques surprises, comme en témoigne le sociologue Pierre-Michel Menger, directeur du Centre de Sociologie des Arts, chercheur au CNRS, qui a consacré 3 années à réaliser une enquête sur la « profession de comédien », en France : « *Je ne pensais pas que le « bloc » théâtre représentait à ce point le centre de gravité de la profession. D'une certaine manière, c'est le théâtre qui fournit la matière première aux autres secteurs* ». Ce qui risque de poser des problèmes à l'avenir à cette profession, car « *l'audiovisuel est amené à jouer un rôle croissant dans l'emploi des comédiens. Il sera important de maintenir une bonne relation entre ce secteur, qui spéculé sur les talents, et le théâtre, qui est le creuset de la professionnalisation* » (in Spectacle Infos, mars 1998)

Outre son propre champ, le spectacle vivant est au carrefour, par ses professionnels artistiques ou techniques, de nombreux autres secteurs : audiovisuel, cinéma, l'industrie musicale, pour ne citer que les plus évidents, qui représentent des industries « lourdes » du champ culturel. Son fonctionnement artisanal et son économie propre lui confèrent des préoccupations relativement différentes de celles des autres secteurs de la culture. Soumis directement, via la subvention, aux aléas politiques et économiques, en première ligne pour le traitement du « social » avec les risques d'instrumentalisation que cela représente, en voie de paupérisation, les professionnels du spectacle vivant et de l'action culturelle ont une conscience orgueilleuse de leur « statut » culturel. Le théâtre et la danse, en particulier, sont des arts de vieille tradition dont on retrouve la trace dans toutes les civilisations, et qui ont pour fonction de raconter l'homme, sa psychologie, son histoire... à la fois de lui tendre un miroir et de le révéler à lui-même.

Il n'est donc pas étonnant que de nombreux intervenants exaltent « la singularité de l'artiste » (Cf. André Nayer) ou valorisent les retombées de son activité : « *la qualité de production par les artistes, influe véritablement sur la productivité du secteur et sur l'emploi* » (Cf. Walter Heun). Walter Le Moli, directeur d'un Théâtre italien et metteur en scène, évoque sa « schizophrénie » : « *Du point de vue de l'organisation, le problème est clairement un problème d'emploi, de contrats, de garanties, de lois, de structures, de formation, etc. Du point de vue artistique, le problème n'est absolument pas celui-là, il est d'un tout autre genre, d'une toute autre portée ... le théâtre a été le miroir de la société - et il l'est encore - mais le miroir s'est brisé parce que la société s'est brisée, et donc nous avons chaque élément unique du miroir qui reflète un bout de la société ... La direction artistique comme nous la concevons devrait être capable d'interpréter une société complexe comme celle où nous vivons aujourd'hui. C'est comme aller chercher, aujourd'hui, un Rembrandt ou un Goethe ... Qui peut interpréter non les désirs, mais justement les tendances d'une société? Et sur cela, il faudrait ouvrir une réflexion à toute l'Europe ...* »

Ces questions traversent les professionnels du spectacle vivant qui, comme le rappelle avec justesse Pierre-Michel Menger : « *par sa complexité et sa diversité, se prête mal aux tentatives de délimitation et de segmentation trop strictes. Avant d'être un secteur d'activité*

*délimitant un marché du travail et une branche professionnelle, le spectacle vivant est un acte de création...»<sup>4</sup>*

Mosaïque complexe, le spectacle vivant ne se laisse pas aisément cadrer, y compris quantitativement. Malgré le croisement des sources, il est difficile de mesurer avec précision les 3 grandes familles d'emploi que l'on retrouve dans ce secteur (artistes, techniciens, administratifs), à la fois parce que le découpage du champ d'activité des entreprises ne permet pas d'isoler le spectacle vivant des autres activités qui lui sont proches, et parce que la mobilité des salariés intermittents entre différents secteurs rend difficile une approche statistique spécifique. L'étude mentionnée ci-dessus permet toutefois, grâce à un travail croisé de différentes sources, de donner des estimations fiables pour la France, couvrant théâtre, danse et musique vivante : environ 8000 entreprises de spectacle vivant, 37000 artistes, 25000 techniciens intermittents (partagés avec l'audiovisuel), un personnel administratif et d'accueil estimé à 50 000 équivalents plein temps et comprenant une part indéterminée de techniciens permanents qu'on ne peut pas isoler.

Des données existent dans d'autres pays de l'Union Européenne, mais les rapprochements s'avèrent toutefois délicats, notamment pour la détermination du « chiffre d'affaires » du secteur (subventions + recettes + aides privées). Attendons les résultats du travail du groupe expérimental (LEG) qui a été mis en place par EUROSTAT, qui doit créer les conditions de comparabilité des statistiques systématiques sur l'emploi culturel (Cf. Carla Bodo), pour être assuré de l'homogénéité des données.

A titre d'exemple (la situation n'est pas la même dans tous les pays d'Europe), notons toutefois, qu'en France, ce secteur bénéficie, tous soutiens publics confondus, d'environ 5,5 milliards de francs français (0,8 milliards d'ECU), et d'un soutien privé (mécénat / sponsoring) annuel qui tourne aux alentours de 400 millions de francs français (60,2 millions d'ECU)<sup>5</sup>.

Les thématiques suivantes sont ressorties de cet atelier :

- les difficultés liées à l'organisation structurelle du secteur,
- l'évolution des caractéristiques de l'emploi dans le spectacle vivant,
- les problèmes de formation et de professionnalisation,
- les nouveaux gisements d'emploi,
- la nécessité des politiques culturelles locales, nationales, et supranationales.

---

<sup>4</sup> in « *Le spectacle vivant* », La Documentation française, Paris, 1997.

<sup>5</sup> Spectacle vivant incluant lyrique, musique, danse et théâtre.

Sources : Ministère de la Culture, Documentation française, chiffres 1996.

## I- LES DIFFICULTÉS LIÉES A L'ORGANISATION STRUCTURELLE DU SECTEUR

Pour Lluís Pascual, « ces dernières années, on a assisté à une espèce d'internationalisation du fait théâtral (...) maintenant, l'internationalisation continue d'un côté, mais de l'autre, on assiste à un espèce de repli, car les structures dans lesquelles nous vivons maintenant ont vieilli. »

Souvent, au cours de cette journée, ont été mentionnées les difficultés structurelles du secteur. Ont été parfois opposées les grandes institutions surnommées les « raffineries culturelles » face à leurs difficultés d'adaptation, et la vitalité des petites structures indépendantes.

Corina Suteu pense qu'« en France, il y a un énorme danger dans le confort absolu que l'on donne aux structures, (...) l'artiste a développé de plus en plus une position de fonctionnaire ».

Dragan Klaić confirme que les grandes institutions souffrant de rigidité, manque de flexibilité. En termes d'emplois, les contrats à durée indéterminée sont souvent la règle dans ces structures, rendant presque impossible les modifications structurelles : elles ne peuvent pas se séparer de leurs employés pour des raisons de statuts ou de conditions financières, et par là ne peuvent pas adopter une politique de l'emploi mieux adaptée à leurs contraintes financières. Pour lui, aujourd'hui, on assiste à une émergence de petites organisations au détriment des grandes institutions, notamment de petites entreprises de services très spécialisées : dans l'informatique, dans l'administration, etc. Il note cependant l'extrême fragilité de ces structures.

Selon Christian Pronay, les grandes institutions sont les premières touchées par les coupes budgétaires. Pour ne pas être confrontées au même problème, les petites structures doivent donc rester très flexibles : « les théâtres, les producteurs, les compagnies, sont extrêmement sensibles aux réactions du public et ils doivent être capable de réagir très rapidement ».

Selon, Lucio Argano, la flexibilité est davantage une caractéristique des petites structures que des grandes. Pour la finlandaise Raija Sinikka Rantala, le manque de flexibilité est également inhérent aux grandes institutions.

Quant à Lluís Pascal, suite à son expérience d'une grande institution comme le Théâtre de l'Europe qu'il a dirigé, il propose pour la Cité du Théâtre qu'il est en train de créer à Barcelone, « une structure qui ne soit pas pyramidale, mais beaucoup plus horizontale et qui ne fonctionne pas au détriment des gens qui débutent ».

La transformation profonde de l'environnement du spectacle vivant concerne également l'offre et la demande. De nouvelles formes de spectacles ont émergé : théâtre de rue, nouveau cirque, spectacles multimédias, etc. Modes d'expression, métiers, secteurs d'activités sont en évolution constante. Dans le même temps, les modes de diffusion traditionnels ne correspondent pas aux nouveaux besoins, comme en témoigne le développement de manifestations comme la Fira de Teatre de Tarrega, en Catalogne (Espagne).

*« Je fais partie de l'équipe de direction de la « Fira de Teatre de Tarrega ». Il s'agit d'un festival de théâtre ayant lieu dans une ville à une centaine de kilomètres de Barcelone. Pendant ce Festival, d'une durée de cinq jours, environ 130 compagnies se produisent. Le Festival est également un important marché pour la promotion des arts de la scène. De nombreux professionnels (agents, managers, etc.) se déplacent afin de prendre des contacts avec des compagnies, de les aider à être distribuées nationalement et internationalement. Le Festival est financé par la Catalogne. J'aimerais faire quelques remarques sur le sujet qui nous intéresse aujourd'hui.*

*Une observation sur les statistiques communiquées ce matin : je pense que certaines statistiques ne sont pas très claires. J'aime bien les statistiques, je viens du secteur industriel, mais je pense que, dans les arts vivants, certaines personnes ne parlent parfois du théâtre que dans un sens, seulement du théâtre textuel, du théâtre de style italien. A Tarrega, nous tentons de promouvoir toutes sortes de travaux théâtraux : théâtre catalan, théâtre espagnol, théâtre à texte, cirque, danse contemporaine, danse de rue... Nous essayons de promouvoir une variété d'artistes dont nous cherchons à développer les opportunités d'emplois. Pour cela nous utilisons tous les lieux où il est possible de se produire. Tarrega est une petite ville de 10 000 habitants et il n'y a pas de théâtre. 100 000 personnes viennent au Festival et nous avons créé 30 lieux temporaires : dans les écoles, la rue, dans les jardins publics, etc.*

*En terme de création d'emplois, Tarrega donne lieu, chaque année, à environ 1220 représentations. En Catalogne, le gouvernement semble toujours vouloir promouvoir le théâtre par la construction de nouveaux bâtiments. Mais, je pense que ce n'est pas le meilleur moyen de développer de nouveaux emplois pour le théâtre : à la fin du 20ème siècle, les choses doivent changer. Nous devons explorer toutes les possibilités des nouveaux espaces pour les activités théâtrales, tous les moyens pour jouer de manière non conventionnelle. Je pense qu'il y a une contradiction entre la politique de mon pays et ce que nous faisons. Nous devrions travailler à changer le théâtre, l'adapter à une nouvelle société qui se modifie très vite, beaucoup plus vite que les gens de théâtre. Je pense que les institutions réagissent de manière très conservatrice, en développant un « théâtre bourgeois » et non un théâtre qui pourrait être plus près du public. »*

Toni Gonzales  
Directeur de la Fira de Teatre de Tarrega

## **II - L'ÉVOLUTION DES CARACTÉRISTIQUES DE L'EMPLOI DANS LE SPECTACLE VIVANT**

### **1 - L'évolution du marché de l'emploi depuis 20 ans**

*Evoquant les résultats de l'étude menée, en France, sur « Le spectacle vivant », Janine Rannou explique que « le marché de l'emploi dans les arts du spectacle a connu des transformations très importantes depuis le début des années 80. A cela plusieurs explications, les évolutions technologiques d'une part, mais aussi le changement politique intervenu alors, qui s'est traduit par une aide publique plus importante de la part de l'Etat et des collectivités publiques. »*

Janine Rannou note ainsi que les effectifs ont doublé depuis 10 ans, et que le volume d'emplois offerts par le spectacle vivant de 1985 à 1993 a connu une croissance importante, environ 69 %. Mais si la masse de travail a augmenté, ce travail est réparti sur un nombre d'individus toujours plus grand. Les conditions d'emplois se sont profondément modifiées, du fait, notamment, de la durée moyenne des contrats qui diminue de 42 jours par an en 1985 à 34 en 1993.

Le théâtre continue d'être le premier secteur employeur, il représente 25% du volume d'emploi dans le secteur du spectacle vivant et un tiers de la masse salariale. « *Malgré cela, la croissance dans ce secteur, dans la période considérée, est le fait d'une seule et unique entreprise qui est le parc Eurodisney* ». (Cf. Janine Rannou). C'est ainsi que les parcs de loisirs sont devenus les seconds employeurs des artistes et techniciens du spectacle vivant.

A l'inverse, Carla Bodo affirme que « *tandis qu'en France, on a eu une grande croissance de l'emploi dans ces secteurs dans les années 80, en Italie il y a eu une vraie stagnation* ». Situation que connaît la France depuis 1993/1994, suite à la réduction ou à la stagnation des subventions publiques.

## **2 - Caractéristiques des emplois :**

D'une manière générale, Maria Chiara Turci, dans son étude comparative entre la France et l'Italie<sup>6</sup>, affirme que ce secteur recourt essentiellement à des emplois temporaires. Bien qu'en France le recours aux emplois à durée indéterminée soit plus fréquent, Carla Bodo note que la croissance du travail temporaire par rapport au travail permanent est une tendance commune.

Janine Rannou souligne qu'en France les techniciens ou les artistes qui interviennent dans le spectacle vivant et l'audiovisuel, de façon intermittente, exercent des activités salariées et non des professions indépendantes. A ce titre, ils bénéficient d'un système particulier d'assurance chômage : « *ils ont obtenu au moment de la définition des couvertures chômage en 1969, que l'on prenne en compte la spécificité de leur activité faite d'une succession de périodes de travail et de non travail, les périodes de non emploi étant aussi des périodes de ressourcement, de répétitions. (...) Les salariés intermittents ont obtenu la création d'une couverture chômage spécifique qui leur permet de bénéficier, en justifiant de 507 heures de travail [par an], d'une couverture plus importante que celle des autres salariés.* »

L'intermittence n'a pas été uniquement une réponse conjoncturelle à la multiplication des entreprises et des projets artistiques. « *On peut plutôt l'analyser comme une réponse structurelle, cette fois flexible, dans la production d'une activité par nature irrégulière. A partir de là, on peut dire qu'elle est apparue comme une réponse adaptée à une double contrainte, d'une part, une contrainte de réduction des coûts fixes, et d'autre part, une contrainte de constitution d'un vivier de compétences.* »

---

<sup>6</sup> voir « Atelier Théâtre et Danse », transcription.

Actuellement, Janine Rannou note une volonté de dérégulation de ce système.

En ce qui concerne les salaires, elle souligne qu'en France « *seulement 25% des personnes gagnent plus que le Smic* », mettant ainsi en évidence la précarité financière des travailleurs de ce secteur. Maria Chiara Turci note que les salaires sont, en moyenne, très légèrement supérieurs en Italie qu'en France.

Par ailleurs, les notions de mobilité professionnelle et de flexibilité de l'emploi ont été maintes fois évoquées au cours de l'atelier. Il a été relevé que la mobilité professionnelle est inhérente à ce secteur. Les marchés du spectacle vivant et de l'audiovisuel, en particulier, sont de plus en plus solidaires au niveau des activités des individus, en ce qui concerne principalement les artistes et les techniciens. Dragan Klaić insiste sur la nécessité de la mobilité horizontale, à travers l'espace européen, qui s'avère difficile pour des raisons liées à la législation, à l'accréditation professionnelle, aux régimes de sécurité sociale, de retraite, etc.

André Nayer exalte cette singularité de l'artiste, son rôle social, son rôle citoyen, et sa capacité à intervenir en tous lieux. Mais il regrette qu'il n'y ait pas eu encore reconnaissance de la place de l'artiste dans le rapport social ou économique. De ce fait, aucune mesure n'a encore été prise pour faciliter sa mobilité : « *Chacun parmi nous rêve d'un minimum de sécurité, d'argent, une rémunération qui tombe régulièrement, et les artistes sont très différents de ça. Ils ont une peur du système administratif... Le financement de la sécurité sociale est un des principes les plus importants sur lequel on peut s'entendre sur l'Europe entière. Cela libère l'individu de la crainte de ne rien avoir quand ça se passe mal et, en même temps lui offrir la garantie qu'il peut bouger au maximum, car bouger c'est la vie et le changement est implicite pour l'artiste. Quand on dit culturel, je pense d'abord artiste, création artistique. Et là, il faut faire un choix et dire que c'est une singularité que nous voulons soutenir et encourager, à partir de là l'artiste citoyen a droit à être protégé comme n'importe quel autre* ».

Dragan Klaić, comme Mik Flood, relèvent que les emplois du spectacle vivant sont orientés vers la polyvalence. Mik Flood estime, comme Lucio Argano, que nous ne connaissons que la partie visible, la partie émergée de l'iceberg, et que la réalité de ce secteur (celle qui est « sous l'eau ») est composée d'une force de travail orientée vers la culture et les qualifications multiples. Nous allons, dans le futur, vers une sorte de polymorphisme de l'emploi culturel, appliqué à d'autres secteurs.

### **3 - Les emplois artistiques, techniques et administratifs**

Afin de mesurer l'évolution des emplois du spectacle vivant, Maria Chiara Turci a regroupé les emplois en 3 catégories : artistique, technique et administratif. Bien que Carla Bodo remarque qu'en France, comme en Italie, le travail artistique diminue, il est constaté, dans ces deux pays, la faible émergence des professions techniques et des gestionnaires.

Maria Chiara Turci fait plusieurs remarques concernant ces 3 catégories :

- « *dans les métiers artistiques, le niveau d'exigence se renforce d'autant plus que le produit se diversifie,*

- à l'intérieur des métiers techniques, on remarque la capacité d'accumuler des expériences différentes de travail et de suivre l'évolution technique,
- quant aux métiers administratifs et de gestionnaires, ils sont en train de se spécifier de plus en plus (comme les relations publiques, le marketing, la communication, la gestion de la production, etc.) »

### III - LES PROBLÈMES DE LA FORMATION ET DE L'INSERTION PROFESSIONNELLE

En ce qui concerne la formation théâtrale, plusieurs intervenants affirment qu'elle reste très classique et ne prend pas en compte les nouvelles formes. Dragan Klaic, participant actuellement à une réforme de l'éducation professionnelle artistique au Pays-Bas, pense que la formation théâtrale a tendance à être très « conservatrice » et ne répond pas aux attentes : « *la profession se plaint régulièrement que les écoles ne fournissent pas les compétences dont elle a besoin* ».

De même, Walter Le Moli souligne que les formations sont très classiques et produisent des « clones » de comédiens. Corina Suteu ajoute : « *En ce qui concerne la formation, je crois qu'il est vrai qu'il faut faire un travail d'accompagnement de la personne que l'on forme et pas d'imposition d'un modèle afin de donner la possibilité aux étudiants d'établir leurs propres choix* ».

Selon Lucio Argano, ce système est aussi entretenu par la « logique de clan » qui existe dans ce milieu. Giovanna Marinelli ajoute que l'Italie commence seulement à passer « *du mécanisme familial de transmission à la croissance de nouveaux entrepreneurs* ». Enfin, les formations universitaires restent encore trop théoriques.

Dragan Klaic estime nécessaire de reconsidérer la formation, mais il met en garde, de façon un peu provocatrice : « *Je ne pense pas qu'on puisse développer une politique seulement pour ajuster le système de formation et les besoins du marché de l'emploi, en particulier dans le spectacle vivant où la délimitation des frontières entre les genres se brouille plutôt rapidement. De même, qu'est-ce qui est spectacle vivant et jusqu'où peut-on l'appeler ainsi, et à partir de quel point devons-nous l'appeler travail social, ou éducation, ou même ordre public : quand des groupes travaillent dans les prisons, s'agit-il de spectacle vivant ou d'ordre public?* »

Pour ce qui est de l'insertion professionnelle, Christophe Blandin-Estournet dénonce l'emploi abusif des stages : « *les formations ne donnent plus accès directement à l'emploi. Il y a un passage obligé par un système de stagiarisation* ». A l'encontre de ce système, il présente l'exemple de l'Ecole Nationale des Arts du Cirque qui propose une intégration professionnelle par la création d'un spectacle de fin d'études qui rentre dans les circuits de diffusion et de promotion des spectacles professionnels.

Christian Pronay considère la formation « sur le terrain » comme une « obligation morale » des structures. Il pense que les petites structures offrent aux jeunes de très bonnes chances pour se former rapidement et trouver par la suite des opportunités d'emplois. Etant donné que les

structures souffrent de problème de financement et ont très peu d'argent pour payer leurs employés, « *elles doivent donc leur offrir en contrepartie une très bonne formation* ». Il décrit ainsi les opportunités de formation et de qualification qui existent à travers les institutions et les initiatives des petites structures.

*« Les institutions se débattent entre les demandes du public, leurs propres attentes liées aux productions et les demandes externes des financeurs. A l'intérieur de cet ensemble de demandes étroitement imbriquées, les employés susceptibles de répondre de la façon la plus adaptée sont ceux des secteurs du marketing et du partenariat pour les opérations événementielles. Ce n'est que récemment que les grandes sociétés ont également commencé à structurer leurs départements tournés vers le public d'une façon similaire. En ce qui concerne les petites institutions, ces initiatives ont conduit à développer d'intéressants modes de fonctionnement, tels que :*

*Les projets artistiques ne constituent pas un travail de routine, ni dans la phase de conception, ni pendant la production. Le décor, les répétitions [l'achat de matériel] se font dans un contexte de stricte restriction budgétaire. Les attentes en termes de marketing et de relations publiques sont hautement professionnelles. Les sponsors doivent être traités professionnellement et efficacement. Tous ces projets ont une date-butoir, généralement sous forme de « première ».*

*Ces projets présentent des opportunités idéales pour une formation encadrée par des professionnels expérimentés. Très vite les personnes ainsi formées doivent être indépendantes, résoudre les problèmes et prendre des décisions, qui n'ont pas toujours été prévues dans les étapes préparatoires.*

*Dans notre expérience, ce type de formation de personnes jeunes, intelligentes, mais non qualifiées, constitue une opportunité considérable, à partir du moment où la rémunération minimale soutient le financement de cette période de formation ou d'apprentissage.*

*Grâce à la structure spéciale des institutions, la personne en formation acquiert les connaissances requises dans la profession, sans avoir besoin de cours supplémentaires internes ou externes. Chaque personne formée peut potentiellement exécuter n'importe quelle tâche. La compréhension des outils informatiques utilisés par les directeurs de projets dans le secteur du théâtre indépendant ou des compagnies de danse est la conséquence naturelle de l'utilisation quotidienne de cet outil. L'apprenti ou le stagiaire peut facilement trouver un soutien auprès de ses collègues.*

*Au cours du projet, la personne en formation va développer ses propres relations avec les financiers, les partenaires et les institutions. Ces relations sont de nature personnelle et permettent d'accéder souvent au sommet de la hiérarchie des institutions partenaires - un capital inestimable pour trouver de futurs emplois et de bonnes conditions salariales. »*

Christian Pronay  
Directeur de Die Theater Wien

#### IV - LES NOUVEAUX GISEMENTS D'EMPLOIS

Plusieurs intervenants ont fait part de ce qu'ils pensent être les nouveaux gisements de l'emploi dans le secteur du spectacle vivant.

Selon Maria Chiara Turci, une estimation des nouveaux métiers en Europe en 2005<sup>7</sup> fait apparaître la création de plus de 7,3 millions de nouveaux métiers en Europe et prévoit un total de plus de 420 000 emplois nouveaux dans les secteurs des biens culturels, de l'art, du spectacle et de la publicité. Si l'on ajoute ceux prévus pour l'instruction publique et la communication (530 000), et ceux du tourisme et du temps libre (500 000), cela représente plus de 20% de ces nouveaux emplois estimés.

En matière de spectacle vivant, elle pense que les nouveaux métiers concerneront :

- les acteurs dotés de leur propre répertoire,
- les managers du spectacle,
- les techniciens du laser, et les techniciens des effets spéciaux (visuels, sonores, optiques, électroniques, etc.),
- les producteurs.

Le secteur des nouvelles technologies est également considéré par Eduard Delgado comme porteur de nouveaux emplois.

Pour Mik Flood, la capacité du spectacle vivant à créer de nouveaux emplois directs dans le futur est peu probable, mais la notion « *d'artiste entrepreneur* » pourrait constituer un nouveau gisement d'emploi.

Selon Christian Tamet, dans le secteur de la danse Hip-Hop, par exemple, « *il y a un manque énorme d'administrateurs et de médiateurs entre une proposition artistique et les financements possibles* ». De même, Christophe Blandin-Estournet remarque qu'un gisement de nouveaux emplois se trouve dans l'administration des petites compagnies.

Par ailleurs, et d'une manière générale, trois secteurs périphériques au spectacle vivant sont ressortis de l'atelier comme étant porteurs de nouveaux emplois :

- le secteur social

Dragan Klaić pense que, de plus en plus, différentes formes de « *théâtre appliqué* », vont apparaître dans les prisons, dans les hôpitaux, dans les services sociaux : « *là où l'imagination artistique, la notion d'espace, la dramaturgie pourront être utilisées dans un but thérapeutique* ». Il note que les ministères de la Justice disposent de crédits pour l'éducation dans les prisons et que, de plus, il est très populaire en Europe de financer les prisons. En illustration, il mentionne l'existence d'un master à l'Université de Manchester relatif au théâtre dans les prisons.

---

<sup>7</sup> in « *Oltre il 2000* », Franco Angeli, 1994. Contribution de N.Cacace : « *Le nuove professioni in Italia e in Europa : previsioni al 2005* »

Christian Tamet relève le risque d'instrumentalisation de ce secteur et évoque le cas de la danse Hip-Hop : « *elle n'a pas été considérée d'abord pour sa valeur artistique, mais pour la raison commode qu'elle répondait aux besoins de tous ces directeurs de théâtre à qui on demandait de faire du social* ».

#### - Le secteur de l'entreprise

Dragan Klaic expose que de nombreuses sociétés emploient des comédiens et des metteurs en scène pour former des cadres en milieu d'entreprise : par exemple, pour leur apprendre à savoir réagir à des situations difficiles, dans une banque, à un bureau de poste, etc. Il pense que c'est une extension intéressante des possibilités de nouveaux emplois.

#### - Le secteur du patrimoine

Carla Bodo souligne que le secteur qui va créer des emplois, dans les années qui viennent, est le patrimoine, en particulier en Italie. Elle pense qu'il est donc nécessaire de développer des activités conjointes aux secteurs du spectacle vivant et du patrimoine.

Comme dans le secteur de la Musique, certains intervenants remarquent la capacité du Théâtre et de la Danse à générer de nouveaux genres, de nouvelles formes artistiques qui suscitent une ouverture du marché. Ecoutons l'analyse de Walter Heun : « *Un véritable artiste influence le marché de l'emploi... Le développement du marché de l'emploi [en danse], en Belgique, par exemple, est dû à des artistes comme Anna-Teresa de Keersmaker ou Jan Fabre qui ont établi, d'une certaine façon, une nouvelle forme d'art qui a elle-même créé un nouveau marché de l'emploi. La qualité de production par les artistes influe véritablement sur la productivité du secteur et sur l'emploi* ».

## V - LA NÉCESSITÉ DES POLITIQUES CULTURELLES

La nécessité de politiques culturelles nationales et locales pour favoriser le développement du secteur de l'emploi a été notée par plusieurs intervenants, et particulièrement en Italie.

Carla Bodo a souligné l'importance de la nouvelle politique culturelle sur le développement du secteur. Elle note que pour l'année 1996, des résultats de la politique du nouveau gouvernement italien sont déjà visibles : « *dans le cinéma, il y a eu une augmentation de l'emploi de 12% et une augmentation autour de 6% a eu lieu pour le théâtre et la musique* ».

Giovanna Marinelli confirme que, pendant toute une période, « *l'intervention publique italienne a augmenté, mais sans réelle politique culturelle qui aurait donné un sens à cette intervention publique* » et constate actuellement une amélioration, due à une intervention publique qui assume ses choix.

Mary Ann De Vlieg note l'existence, dans plusieurs pays, de lois qui autorisent la création d'associations sans but lucratif, permettant aux indépendants de travailler dans un cadre juridique assez souple.

Maria Chiara Turci évoque le débat actuel en Italie à propos des modalités d'intervention de l'Etat : « *le problème est de diminuer les frais à la charge du système de l'Etat, peut-être, justement, parce que le système de l'Etat peut avoir aussi la possibilité de donner une*

*impulsion aux différentes activités d'une autre façon*». Elle ajoute que les politiques culturelles dans le secteur du spectacle vivant ne sont pas suffisamment attentives et note que la dimension territoriale est une variable importante à considérer : *« au niveau de l'Etat italien, il semble que plusieurs choses ont du mal à trouver une solution, alors qu'au niveau territorial on essaie de faire quelques petits pas en avant, de se comparer avec un marché, avec une demande beaucoup plus directe. »*

Au niveau local, Eduard Delgado affirme que l'emploi dans le secteur doit être défendu en termes de priorité. Il insiste sur l'importance des politiques culturelles locales en faveur de la culture.

Walter Le Moli, quant à lui, dénonce les ambiguïtés de la relation des structures culturelles avec les pouvoirs publics : d'un côté, on demande des subventions, mais le rôle de l'artiste est de mettre en cause les structures, les vérités établies, d'insuffler le doute ; de l'autre, les villes, les régions, les pays, l'Europe ont besoin de la culture pour valoriser leur image et leurs produits...

*« Il faut, non pas revoir l'organisation des structures culturelles mais les réformer, imaginer que l'on peut travailler de manière transversale... Les problèmes des organismes lyriques sont tous là pour nous dire que peut-être ce n'est pas la bonne route...*

*Ensuite, comment fait-on pour demander à l'Etat - au territoire, à qui on veut - au-delà du prestige, des ressources pour porter une structure au point de crise? C'est le problème que nous avons artistiquement, nous trouvons une solution et immédiatement après nous poussons cette solution jusqu'à ce que sa vérité soit discutée. Personne n'a répondu à cela. Et comment nier que quand on parle de chiffres - Toni Gonzales le disait - ces discours terre à terre nous offensent un peu? En vérité, il faut prendre acte qu'ils offensent un peu. Alors, cela veut dire que la danse, la musique, les arts en direct ont un noyau interne fondamental : ils doivent mettre en crise le système où l'on vit, auquel pourtant nous allons demander de l'argent. Cela a toujours été le problème de l'art. Je pense qu'il existe une économie du secteur, mais la grave erreur est de chercher l'économie du secteur à l'intérieur du secteur parce que cela mène immédiatement à regarder combien cela coûte et combien on encaisse. En termes brutaux de marché, le noeud est en train d'en devenir un autre : l'Europe a, pour se caractériser comme continent, cette grande ressource culturelle dans son histoire, dans ses génies, dans ses chromosomes. C'est une valeur ajoutée à la production de ses marchandises, la culture européenne.... Celui qui ne mettra pas en lumière sa production de marchandises grâce au phénomène culturel ne réussira pas à véhiculer, à vendre ses produits. Cela n'a jamais été ainsi, et alors il est important de savoir que non seulement l'Europe en général mais aussi les villes (et pas seulement les régions) qui investiront dans ce secteur donneront un essor aux produits de la ville. Les villes qui ont réduit les investissements dans ces secteurs rencontreront ensuite des problèmes aussi sur le produit industriel tout court...*

*Alors, il faut démontrer que nous avons besoin d'une dépense qui ne produit pas de retour de l'investissement immédiat dans le secteur où elle est effectuée, mais dans l'ensemble des secteurs, de faire dépenser l'argent pour discuter le système qui est en vigueur, changer les structures d'organisations générales et donc aussi celles productives...*

Walter Le Moli  
Directeur du Teatro Stabile Di Parma

## ARTS VISUELS / DESIGN

L'appellation « Arts Visuels », utilisée par commodité, correspond en France aux Arts plastiques, peinture et sculpture plus spécialement, puisque le secteur de la photographie ne comportait aucun représentant .

Cet atelier fait ressortir la difficulté de mener une réflexion autour de deux secteurs fonctionnant selon des finalités et des économies différentes : d'une part, l'individu artiste, le « démiurge » en quelque sorte, si l'on se réfère à une certaine vision de son rôle ; d'autre part, un travail de création plus proche des « arts appliqués » et lié à l'industrie et à la production de masse. La relation ainsi créée a d'ailleurs amené une confusion sur l'objet même de l'atelier, puisque la présentation du développement du village d'artisans de Fiskars est apparue incongrue et caricaturale à de nombreux participants.

Le mérite de cette confusion est de soulever - une nouvelle fois? - la question des frontières et la question des repères : qu'est-ce qu'un artiste? qu'est-ce qu'une industrie culturelle? Arts visuels, design, métiers d'art, artisanat ... autant de secteurs et de métiers à mieux préciser et définir si l'on veut s'entendre et se comprendre, aux quatre coins de l'Europe: « Crafts and Design » sont souvent liés dans les représentations que se font de ce secteur les pays du Nord de l'Europe ....

Cet atelier a donc, à l'instar du spectacle vivant, précisé le rôle et la place de l'artiste dans la société. Écoutons Guido Strazza : « *L'Art en Europe, et spécialement en Italie, est un mot qui évoque un lieu de l'esprit occupé par les mythes de chaque pays, qui conditionnent fortement les sentiments d'évaluation du contemporain (...) L'artiste (...) est producteur d'hypothèses de déchiffrement du monde. La recherche de ses traductions est son vrai produit, c'est un produit anormal, on ne peut pas le mesurer (...) L'oeuvre terminée devient un vrai produit quand on le détache du contenu duquel l'oeuvre d'art est sujet, et le transforme en objet* ». Kresten Thomsen fait part, en tant que directeur d'une « institution » des réactions d'un des artistes qui y travaille : « *Ton institution est en contradiction avec l'Art, car un vrai artiste veut travailler avec le concept de liberté, et ce processus est existentiel, politique. Il est contre les structures. Alors, si tu essayes d'impliquer les artistes dans une structure, tu tues l'art* ». Justin O'Connor réagit : « *Je pense que fétichiser les artistes n'est pas un moyen de les aider... il y a une énorme rupture socio-culturelle depuis les années 60, où les artistes étaient privilégiés...* ». Raymond Weber, pour sa part, estime que l'artiste aujourd'hui remplit trois rôles : « *... l'artiste en tant que tel, celui qui pose des questions, qui résiste (...) qui essaye de donner un sens, que cela soit rentable ou pas(...) l'artiste qui est entrepreneur, qui se situe par rapport à des réalités de marché (...) L'artiste qui est citoyen, qui se sent responsable de la société, de la cohésion sociale, de la justice, et qui essaye d'avoir son engagement par rapport au rôle de l'artiste* ».

Plus encore que dans les autres secteurs apparaît la difficulté de mesurer l'emploi, et nous n'avons pas pu trouver les sources qui permettraient de la quantifier.

Trois grands thèmes sont ressortis de l'atelier :

- la dynamique du secteur et l'impact des nouvelles technologies ;
- la situation des artistes face à l'emploi ;
- la rôle des pouvoirs publics.

# I - LA DYNAMIQUE DU SECTEUR ET L'IMPACT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES

## 1 - La notion d'industrie culturelle

Hannele Koivunen pense que le concept d'industrie culturelle est un concept clé des années 1990 : la troisième révolution industrielle a eu lieu avec le développement des ordinateurs, d'Internet et de la mise en réseau. Une attention particulière est portée sur leur développement en Finlande : en mars 1997, le Ministère de l'Éducation a mis en place un comité pour le développement de politiques en faveur des industries culturelles. Les productions résultant des nouvelles technologies constituent le point central des recherches de ce Comité. Le développement de la société de l'information et la nouvelle industrie multimédia génèrent des entreprises de petites et moyennes tailles, créatrices d'emplois. En conséquence, le Comité s'interroge sur la façon de promouvoir les industries culturelles. Hannele Koivunen apporte les réponses suivantes :

- il faut établir de nouveaux contacts entre les professionnels et les entrepreneurs culturels,
- il faut prendre en considération les actions en faveur des jeunes artistes qui travaillent dans ce secteur,
- il faut créer des formations pour les producteurs et établir des entreprises de production.

Jan Verwijnen partage la même position : il pense que les nouveaux emplois seront créés dans les industries culturelles et que la nouvelle économie vient des ordinateurs, et de la mise en réseau. Dans ce cadre, les artistes deviennent des entrepreneurs, particulièrement dans tout ce qui concerne les contenus multimédias.

Sur cette relation entre création artistique et production industrielle, Guido Strazza exprime des réserves sur la tendance à confondre ces notions qui représentent deux cultures différentes: *« On parle toujours de développer le travail artistique comme si on pouvait l'englober dans le système de production. Il y a à cela un inconvénient de fond : à la fin, on en arrive à définir toutes les productions industrielles en termes artistiques. La créativité est une chose qui peut s'expliquer en termes économiques, la créativité artistique en est une autre, qui étant purement invention, ne peut s'expliquer en termes économiques. La culture productive peut utiliser la culture artistique mais pas vice versa. Il faut à mon sens, séparer le plus possible ces deux cultures. »*

## 2 - L'impact du développement des nouvelles technologies

Pour Raymond Weber, les nouvelles technologies ont été abordées au cours de l'atelier de 3 manières :

- *« en tant qu'outil, en tant qu'instrument pour diffuser l'art et la culture,*
- *l'impact des nouvelles technologies sur notre manière de créer, d'enseigner et sur notre manière de vivre ensemble, donc davantage les conséquences sociologiques de ces nouvelles technologies, »*
- les nouvelles technologies comme *« chance unique de créer un autre langage, d'inventer une autre manière de vivre ensemble, de vivre la démocratie »*

Il a été souligné que le développement de nouvelles entreprises a, aujourd'hui, partie liée avec les nouvelles technologies. Selon Paula Karhunen, il existe un lien étroit entre les nouvelles technologies et la création de nouveaux emplois.

Jeremy Rees confirme qu'au sein de l'Union Européenne une réflexion sur les nouvelles technologies est en cours. Il reste prudent sur les conséquences de leur développement : *« Actuellement on ne peut pas savoir quelles vont être les répercussions des nouvelles technologies (...) Est ce que les nouvelles technologies vont créer de nouveaux emplois, ou bien juste transformer les postes existants pour les adapter aux mutations? »*

Certe, le développement des nouvelles technologies n'est pas sans conséquences sur la structure du secteur. Il se traduit concrètement par la création d'un tissu de petites et de moyennes entreprises. Mais, il est essentiel de pérenniser la vie de ces entreprises, de garantir leurs conditions de survie dans le champ des industries culturelles.

Certains artistes ont su s'organiser par eux-mêmes, comme en témoigne le cas de la coopérative de Magnusborg.

*Je suis artiste et directrice des studios de Magnusborg. J'ai également travaillé comme producteur dans le secteur de l'art électronique et des médias, et en tant que professeur dans une école d'art en Finlande.*

*Au début des années 90, un groupe d'artistes de différentes disciplines - des musiciens, des réalisateurs, des danseurs, des plasticiens, etc - ont décidé de travailler ensemble. Nous avons loué un lieu appelé Magnusborg dans une petite ville située à environ 15 kilomètres d'Helsinki. 1% de la population de cette ville est composée d'artistes. Cet espace était bon marché parce qu'il était loin d'Helsinki et également en très mauvais état. Nous avons donc commencé par rénover et réparer le bâtiment. De très importantes maisons de productions multimédia y sont maintenant implantées.*

*L'association à but non lucratif des artistes de Magnusborg a été fondée en 1992 au moment où la Finlande traversait une profonde dépression économique et où les artistes avaient peu de possibilités. L'association a alors commencé à développer le concept « de moyens indépendants » pour pouvoir bénéficier de studios, d'un système de production et d'un équipement sophistiqué. Selon ce concept, les artistes et les petites entreprises partagent les ressources et les risques.*

*L'organisation de Magnusborg opère indépendamment, sans lien direct avec les institutions telles que les sociétés de télévision, les musées, les industries culturelles, les ministères et les autres autorités culturelles.*

*Actuellement, il existe 2 associations différentes :*

*- L'Association des Artistes de Magnusborg qui s'occupe de l'infrastructure et a en charge 250m2 de studio, le Magnusborg Studio Hall.*

*- L'Association Pro Magnusborg qui collecte de l'argent pour développer les moyens techniques du Studio Hall.*

*Trois sociétés indépendantes s'occupent également de multimédia, d'audio et de vidéo numérique. Un site Internet a été mis en place : c'est un site expérimental pour les artistes travaillant dans le secteur des nouveaux « art- médias ». Environ 30 sociétés de productions utilisent les studios de Magnusborg régulièrement ; 100 artistes gagnent leur vie avec le projet*

*Magnusborg ; de nombreux producteurs y réalisent leurs projets artistiques. Enfin, 40 indépendants dans différents domaines y travaillent. L'âge des artistes et des réalisateurs est compris entre 22 et 55 ans.*

*Les projets artistiques indépendants font difficilement des bénéficiaires, mais il est probable qu'il ne verraient jamais le jour sans l'aide du réseau Magnusborg.*

*Quelles sont les productions et qui les financent? A Magnusborg sont réalisés des productions culturelles et artistiques, des projets éducatifs, des ateliers, des recherches expérimentales, des films, des vidéos, des documentaires, des animations sur informatique, des fictions, des projets multimédias et sur Internet, du design, et des enregistrements de disques. Les clients sont les télévisions, les sociétés de productions de films, l'industrie musicale, les sociétés du secteur des télécommunications et des nouvelles technologies, les musées et écoles d'art, les éditeurs de CD-Rom, etc.*

*L'année dernière, les travaux réalisés à Magnusborg ont été distribués dans 50 pays différents. De nombreuses productions ont été présentées dans des festivals de films internationaux. Un certain nombre de productions ont été diffusées par des chaînes de télévision européenne, et beaucoup d'oeuvres ont été exposées dans des musées en Finlande et en Europe centrale. En 1998, les projets de recherche en cours concernent les nouveaux médias et les télécommunications interactives. En tant qu'artiste, je pense que le réseau offre tous les services dont j'ai besoin.*

Marikki Hakola

Directrice des Studios de Magnusborg

## II - LA SITUATION DES ARTISTES FACE À L'EMPLOI

Depuis une vingtaine d'année, le nombre d'artistes en général a augmenté en Europe. Par exemple, en Finlande, Sari Karttunen affirme que le nombre de personnes ayant des préoccupations artistiques représente 1 % des emplois en Finlande (en 1970, il ne représentait que 0,5%).

Selon Nicholas Lowe, il existe un décalage entre l'image de l'artiste génial et sa réelle position dans la société. L'artiste est en effet confronté à des difficultés propres à son métier et aux rôles que ne jouent pas les institutions comme les Académies et les galeries.

Aussi, Paula Karhunen pense qu'il faut se poser les vraies questions sur les problèmes d'insertion des artistes :

Quelles sont les conditions de travail, la moyenne d'heures de travail, quel est leur revenu?

Quelles sont les correspondances entre la formation et le travail ?

## 1 - Quel revenu pour les artistes ?

La relation traditionnelle travail, emploi, revenu, n'a guère de sens quand il est question de l'artiste, individu créateur.

Kresten Thomsen pense que « *le problème pour les artistes, ce n'est jamais qu'il n'y ait pas de travail pour eux, mais plutôt qu'il n'y ait pas de revenus* ».

En Irlande, Stella Coffey note que la plupart des artistes ont des revenus très faibles, car contrairement à la plupart des autres secteurs artistiques, les plasticiens ne peuvent pas vivre de leur travail, et ont très peu de subventions. Elle fait état d'un débat, dans son pays, sur l'établissement d'un revenu de base pour les artistes. Selon elle, en effet, la plupart des artistes trouvent le financement de leurs activités auprès de leur famille ou de partenaires. Malgré le développement économique en Irlande, les artistes n'en ressentent que très peu les bénéfices en terme de revenus.

Dans son étude, Paula Karhunen a remarqué une différence importante en terme de sources de revenus entre les secteurs du design et des arts visuels :

- dans le secteur du design, la plupart des designers tirent leur revenu du travail pour lequel ils ont été formés,
- dans les arts plastiques, les revenus de la plupart des artistes ne proviennent pas de leur travail d'artiste, mais d'un autre travail en relation à l'art, l'enseignement par exemple.

Ce dernier point a été entériné par de nombreux intervenants : les artistes, pour s'assurer un revenu suffisant, sont souvent obligés de travailler dans un domaine « relatif » à l'art, mais qui ne constitue pas leur propre travail d'artiste. Ils sont ainsi amenés à travailler dans des secteurs non culturels, notamment dans le social : dans les prisons, dans les hôpitaux, etc . Selon Nicolas Lowe, il est très important pour les artistes d'être confrontés à ce public.

A ce sujet, Torsten Schöbel expose un enseignement de 3ème cycle à Berlin, préparant les artistes au professorat notamment dans les milieux difficiles, pour les handicapés etc....

Une réserve à ce discours est cependant apportée par Stella Coffey : elle pense que « *les artistes en ont assez d'être employés comme travailleurs sociaux dans des projets qui impliquent l'art dans les prisons, l'art dans le développement communautaire, etc ; ils se voient utilisés eux-mêmes comme pansements sur les plaies sociales ...* ».

Ce problème de faible revenu, a conduit Kresten Thomsen, au Danemark, à Copenhague, à créer le concept de la « Kulturfabrikken ».

*« La Kulturfabrikken est d'abord un lieu de travail et un prestataire de services pour les artistes plasticiens. Son activité commerciale est secondaire.*

*L'origine et la philosophie : l'idée de la Kulturfabrikken est d'offrir à des artistes une assistance et un soutien aussi bien matériel que professionnel. Les artistes ont les revenus les plus bas de tous les secteurs d'activités de notre société et il est impossible de les aider en étant seulement consommateurs. De plus, beaucoup de vieilles traditions comme la gravure ou la fonderie disparaissent et les memisiers ou les maréchal-ferrants sont trop occupés et trop chers pour ce genre de travail. Les artistes doivent donc tout faire par eux-mêmes.*

*La Kulturfabrikken est basée sur l'idée que si l'on combine différentes activités sous le même toit, en les faisant coopérer il y a une chance de survie. Associée à des financements publics, la Kulturfabrikken est capable de proposer des services aux artistes à des prix qu'ils peuvent payer.*

*Comme dans n'importe quel autre domaine commercial, il est essentiel pour les artistes d'avoir accès à des ressources professionnelles. En procurant ces ressources, la Kulturfabrikken espère augmenter son nombre d'utilisateurs réguliers, et son pouvoir d'achat.*

*Nous considérons les artistes, comme des « one-man-business », et ils sont, comme n'importe quel locataire, complètement indépendants. Cependant, une obligation morale est posée dans notre maison : les artistes doivent demander un devis à Kulturfabrikken quand ils veulent que quelque chose soit réalisé.*

*... L'organisation : la Kulturfabrikken est une fondation à but non lucratif selon la loi danoise. Elle est établie et financée par la ville de Copenhague. 4 des 8 membres du conseil d'administration font partie de la municipalité.*

*Le statut indépendant de la Kulturfabrikken lui permet d'agir à la fois comme institution publique et comme société privée. Nous avons notre propre comptabilité et nos employés dont nous déterminons les salaires...*

*L'économie et les statistiques : la Kulturfabrikken couvre une grande partie de ses dépenses avec le revenu de ses expositions, de scénographies, de sculptures, de l'organisation de réceptions, de soirées, des services de restauration, et la location de ses services administratifs.*

*Nous avons récemment employé notre premier apprenti, sur la base d'un contrat de 4 ans, et nous essayons de développer notre activité.*

*Le nombre moyen d'artistes locataires ou impliqués d'une manière ou d'une autre dans la Kulturfabrikken est passé depuis 1992 de 23 à 50 (des ateliers sont loués à des artistes pour 3 ans).*

*Kulturfabrikken est maintenant une société solide avec un capital d'environ 80 000 ECU, un équipement d'une valeur de 133 000 ECU et un chiffre d'affaires non négligeable cette année. Il est cependant lié aux subventions que nous recevons, et cela sera toujours le cas. Enfin, il est intéressant de constater qu'en dépensant de l'argent public, on peut développer une production et avoir des revenus, tout en rendant un service public. »*

Kresten Thomsen  
Directeur de la Kulturfabrikken

## **2 - Des statuts multiples**

Paula Karhunen a livré les résultats d'une étude réalisée par le « Arts Council » de Finlande sur le devenir de certains étudiants d'écoles d'art. Selon elle, le secteur des arts visuels et du design présente certaines particularités rendant difficile l'analyse de la situation de l'emploi de l'artiste. Ces particularités sont, par exemple, les diverses formes de contrats de travail, le statut d'indépendant, les diverses sources de revenus, etc. En effet, dans le design et les arts visuels, les statuts des artistes recouvrent de nombreuses formes : free-lance, salariés, emplois à temps partiel etc. Paula Karhunen précise qu'il existe cependant des différences entre le design et les arts visuels, par exemple :

- dans le secteur du design : *« la majorité des graphistes, des designers textile ou industriels travaillent comme employés, alors que la plupart des designers d'intérieur sont free lance ou entrepreneurs indépendants ».*

- dans les arts plastiques : *« les peintres ont plus de difficultés dans leur carrière que les sculpteurs et le nombre des salariés est très bas, environ 20% travaillent en indépendant ».*

De même en Irlande, où Stella Coffey fait état que la majorité des artistes sont indépendants.

## **3 - L'importance de la formation**

Paula Karhunen note l'importance croissante depuis 10 ans de la formation artistique en Finlande : *« la formation donne aux artistes des qualifications qui peuvent les aider à rentrer sur le marché du travail ».* Elle ajoute que *« la formation peut être considérée comme une première preuve de talent artistique ».*

Comme il a été évoqué, les artistes sont amenés à travailler dans des secteurs autres que la création artistique pour s'assurer un revenu suffisant. Aussi, plusieurs intervenants ont insisté sur la nécessité d'une formation qui prennent en compte ce besoin. Paula Karhunen pense que les formations doivent également former les artistes au professorat. Nicolas Lowe, professeur dans une école d'art, prépare ses étudiants à travailler simultanément à leur travail d'artiste, dans plusieurs directions, et à être polyvalents : éducation pour des minorités, management, communication, professorat, etc.

Par ailleurs, au cours de l'atelier, a été réaffirmée la nécessité de développer des formations dans le domaine des nouvelles technologies (Cf. Jeremy Rees, Anne Devinck).

Malgré la nécessité évidente de former les artistes, une réserve a été évoquée en ce qui concerne « l'accès à l'emploi » - ou à un revenu suffisant - : Paula Karhunen a constaté que dans le domaine des arts visuels, les expositions constituent un élément très important pour s'établir en tant qu'artiste et que les réseaux personnels jouent un rôle très important.

#### **4 - L'accès à l'emploi**

Les professionnels de ce secteur forment, en gros, deux champs :

- Les métiers du design semblent absorber une grande partie des étudiants formés à ce secteur, et le taux de chômage paraît plus faible que chez les artistes plasticiens ou dans le secteur du théâtre et de la danse. Le niveau d'emploi dans le design industriel apparaît comme extrêmement satisfaisant.

- Les artistes plasticiens rencontrent de nombreuses difficultés. Comme il a été mentionné, on ne peut dire qu'ils manquent de « travail », mais ils souffrent d'un manque de revenus, et sont la plupart du temps obligés de chercher, en parallèle, un travail rémunéré. Ils semblent souffrir particulièrement des difficultés, ou du peu d'opportunités, à exposer leurs oeuvres, ce qui leur donnerait accès au public. Les systèmes de diffusion sont considérés comme sous-développés. La notion de « développement de marché » semble ne pas exister, et le rôle des galeries a été mis en cause.

La situation peut paraître paradoxale, car dans le même temps, la pression du marché est très forte sur les artistes reconnus, mais plus en termes de spéculation. Ainsi, quelques revenus très élevés côtoient une majorité de faibles revenus ou de revenus inexistantes.

Dans le même sens, il est souligné la valeur sociale, la valeur de prestige donnée aux arts plastiques, et la capacité des artistes plasticiens à travailler dans de nouvelles voies, leur capacité à appliquer leur créativité à d'autres domaines.

### **III - LE RÔLE DES POUVOIRS PUBLICS**

Plusieurs participants ont mis en cause les politiques publiques actuelles et un débat a été amorcé sur la nécessité ou non de politiques culturelles en Europe.

Stella Coffey, par exemple, pense que les décideurs ne connaissent pas les besoins des artistes, d'autant plus que, par exemple en Irlande, les artistes n'ont pas de représentants face aux pouvoirs publics. Ritva Mitchell soulève, de son côté « *la contradiction des politiques culturelles qui doivent financer les institutions traditionnelles et consacrent très peu d'argent pour l'expérimentation et l'innovation* ».

La nécessité des politiques culturelles a été maintes fois rappelée (Cf. Raymond Weber).

Hannele Koivunen pense que l'on a besoin de politiques culturelles pour trois raisons :

- garantir et créer les conditions de base de la créativité dans la société ,
- garantir un accès démocratique à la culture,
- garantir une diversité culturelle,

« *Il est impossible d'être créatif sans interface et réseau dans la société* ».

Elle pense que le rôle du secteur public en général, et des politiques culturelles en particulier, est de créer les conditions nécessaires aux différents partenaires pour évoluer dans un système en pleine mutation. Ce cadrage est nécessaire, notamment:

- pour développer la coopération entre secteurs public et privé,
- pour favoriser la coopération entre les différents pays de l'Union Européenne,
- pour fixer des systèmes de régulation du secteur.

Cependant, selon Stella Coffey et Ritva Mitchell, les politiques culturelles ont besoin d'un nouveau modèle.

Du point de vue des politiques culturelles locales, une attention particulière a été portée aux actions culturelles des autorités publiques en faveur de la régénération urbaine. Jan Verwijnen pense que le développement urbain est très important : il représente un des secteurs qui croît le plus vite, localement, régionalement ou nationalement. Selon Jeremy Rees, le développement culturel urbain est un facteur de développement en termes d'emplois directs et indirects.

Justin O'Connor présente le cas de la ville de Manchester, exemple de régénération urbaine par la mise en place d'un cadre public créant les conditions d'un développement local pour les « nouveaux producteurs » existant sur place.

*« J'aimerais vous parler de culture dans les zones urbaines, de culture urbaine ou populaire si vous préférez. Cela concerne notamment les industries et les projets de réhabilitation que nous avons étudiés dans une recherche sur la ville de Manchester, au nord de l'Angleterre. Il s'agit d'une ville industrielle dans un contexte habituel ayant une culture très particulière... »*

*Dans la recherche, nous avons commencé par regarder l'importance de la culture dans une ville industrielle. Nous avons porté une attention particulière aux producteurs, aux artistes, aux musiciens, aux réalisateurs de vidéos, aux spécialistes du multimédia, aux designers, mais aussi aux personnes travaillant dans les cafés, dans les restaurants, qui font des T-shirts, des flyers, les DJ's, etc. C'est très difficile de dresser des catégories : « un plasticien, un designer, qu'est ce que cela signifie? ». Nous voulions prendre en compte ces nouveaux groupes de producteurs culturels qui travaillent à la frontière de plusieurs domaines. Nous voulions également parler de ces nouveaux intermédiaires culturels comme à Soho (New-York). Nous voulions savoir quelles étaient les origines des groupes, connaître leurs relations avec la ville, sa structure, et avec les changements économiques.*

*En les regardant travailler, nous voulions répondre à des questions de base : comment s'infiltrèrent-ils dans le milieu des affaires ? Comment deviennent-ils producteurs ? Comment ressentent-ils les politiques culturelles ? Comment conçoivent-ils leurs activités ? La plupart d'entre eux se considèrent comme entrepreneurs et ils jonglent sans problème avec les notions d'art et d'affaires. Ils ne veulent pas d'un « vrai travail ». C'est un style de vie : ils ne veulent pas entrer dans certaines formes d'emplois et connaissent les difficultés d'un tel choix. Ils se voient comme des créateurs mais veulent également faire des affaires : il existe alors une interaction complexe entre ces deux données. Nous leur avons demandé comment ils sont arrivés dans ce secteur. La plupart ont reçu une éducation qui leur a donné des compétences artistiques. Mais, en ce qui concerne la partie commerciale de leur activité, ce n'est pas leur éducation qui les a poussés, mais plutôt les amis, des réseaux très complexes...*

*A Manchester, nous avons développé un projet particulier. Comme dans beaucoup de villes industrielles, il existe à Manchester des quartiers à la proximité du centre, dans un environnement très dégradé, avec des bâtiments industriels et beaucoup d'anciens magasins. Quand nous sommes arrivés dans ces secteurs, nous avons découverts de nombreuses agences invisibles constituant le centre de la production culturelle. Il y avait 200 entreprises dans le secteur, attirées par les loyers peu chers et le sentiment d'un espace de liberté. Il y a*

*beaucoup de conséquences pratiques : vous pouvez louer un bureau pour une semaine, 2 jours, le louer à des amis, le passer à quelqu'un d'autre... Il existe aussi un réseau de structures de soutien dans cette zone qui a permis aux individus de penser et de concevoir leurs activités. C'est la culture populaire de Manchester, un héritage du développement des années 60, ce qui crée un attachement local.*

*Nous avons donc voulu mettre en place dans ces quartiers un programme de régénération. La ville a été très intéressée pour régénérer le secteur et son économie. Le « creative quarter initiative » est apparu avec les associations de résidents, de commerçants, de producteurs culturels, parce qu'il y avait une dimension sociale dans ce projet. Deux éléments sont importants. Le premier est que les producteurs culturels peuvent s'intégrer dans le processus de régénération : ils travaillent actuellement avec des agences pour développer ces quartiers. Ils sont impliqués dans l'art public, les festivals, la culture et se sont joints à d'autres initiatives dans les magasins, etc. Le deuxième aspect stratégique est le développement d'une micro-économie : l'existence préalable d'un tissu de mini-entreprises, de réseaux, d'expériences permettait de tester de nouvelles formes de soutien à ce type d'entreprises, sur le site...»*

Justin O'Connor  
Manchester Institute for Popular Culture

## PATRIMOINE / MUSEES

Du secteur archéologique aux musées et aux archives, le patrimoine connaît, dans toute l'Europe, un regain d'intérêt considérable. Il fait l'objet de réflexions nouvelles qui trouvent leur champ d'application dans des projets qui conjuguent art contemporain, médiation, tourisme culturel, recherche de nouveaux publics, formation...

Lluis Calado va même jusqu'à parler de la naissance d'une conscience collective à propos de la nécessaire sauvegarde du patrimoine : « *La préservation du patrimoine est une obligation de nous tous, c'est un devoir de citoyenneté* ».

Même si les musées - comme beaucoup d'autres secteurs - semblent avoir atteint un palier après un énorme développement du nombre de musées ces 15/20 dernières années, en Hollande, en France et dans toute l'Europe, les perspectives ouvertes par l'analyse de Lucien Mironer pour, à la fois, une plus large et une meilleure médiation sont très encourageantes. La dimension locale et régionale du développement du Patrimoine est également une donnée à prendre en compte. Au plan national, comme au plan régional, le Portugal, et bien sûr l'Italie, développent de nouvelles politiques qui produisent d'ores et déjà leur effet.

Considéré comme un terrain plein de promesses pour le développement de l'emploi culturel, le Patrimoine confirme, à travers cet atelier, ses capacités d'innovation et ses potentialités.

C'est peut-être le secteur le mieux balisé, du point de vue statistique, pour des raisons simples : il dépend principalement du secteur public, et la majorité de ses emplois sont permanents et à plein-temps. Il est donc sensible, aussi, aux variations des politiques culturelles, en fonction des moyens financiers qui lui sont accordés, même si le secteur privé joue un rôle non négligeable. Qualité et quantité semblent pouvoir se conjuguer dans les emplois créés et à créer.

Sans qu'il soit possible, une fois encore, d'énoncer des chiffres définitifs, le Patrimoine représenterait pour les 15 pays de l'Union Européenne, en termes d'emplois directs, un peu plus de 300 000 emplois (Autriche, Grèce et Luxembourg non comptabilisés, faute d'information - sources Xavier Greffe, 1997). Mais il faudrait également envisager de prendre en compte les emplois liés à la restauration du patrimoine et sans doute, une partie des métiers d'art.

Les débats de l'atelier ont dessiné les grands traits des mutations actuelles du secteur, et pointé leurs effets sur l'emploi.

Ainsi cinq thématiques, sont ressorties de cette journée :

- les mutations du secteur,
- l'importance sur l'emploi d'une meilleure prise en compte des publics,
- les nouveaux besoins et l'adaptation des formations,
- le développement économique lié au patrimoine,
- la notion de « politique du territoire ».

## **I - LES MUTATIONS DU SECTEUR**

### **1 - Evolution de la notion de patrimoine**

Massimo Montella évoque la situation de l'Italie : « *Nous sommes passés d'une notion traditionnelle esthétisante d'un patrimoine qu'il faut préserver, notion que l'Union européenne accepte lorsqu'elle parle de trésor national, à une notion plus proche de l'écologie, de l'anthropologie et de l'urbanisme. Par conséquent, et comme vous le savez, nous sommes en train de changer notre organisation administrative et nos pratiques techniques, à partir des profils de nos professionnels et jusqu'à la connaissance et la préservation du patrimoine. Nous sommes surtout en train de changer notre notion de musée, du musée local surtout, et de ses fonctions fondamentales. Pas seulement en tant que lieu d'exposition et de préservation de ses collections, mais comme point d'appui d'une activité de prévention. C'est-à-dire la conservation globale du patrimoine.* »

### **2 - Evolution des modes de financement du secteur**

Depuis une quinzaine d'années, avec la multiplication des musées et des actions en faveur du patrimoine, les modes de financement du secteur ont évolué. En ce qui concerne les financements publics, le rôle des collectivités locales et territoriales a augmenté, que ce soit indirectement, en accompagnement d'actions étatiques, ou directement, par la mise en place d'opérations indépendantes.

A côté des financements publics du secteur, le mécénat culturel constitue une source de financement non négligeable. Au Portugal, par exemple, un des piliers de la nouvelle politique patrimoniale est le développement d'une nouvelle relation avec les organismes privés tels que les fondations.

C'est un système d'économie mixte que Jean-Noël Mathieu appelle dans ses vœux : « *Que l'Etat, le domaine public, assure les fonctions régaliennes, c'est à dire la protection, la conservation et les fonctions scientifiques. Et que l'économie privée assure les fonctions périphériques, comme l'accueil, la médiation...ce que sait si bien faire Eurodisney, et que le tout se rejoigne au sein de projets intégrés fondés sur l'économie mixte, que l'on pourrait dire être des projets citoyens, puisqu'ils réunissent les talents, les besoins et les désirs de tous et qu'ils aboutissent à une appropriation de ce vaste domaine de l'art et du patrimoine.* »

### **3 - Développement des petites entreprises de services / externalisation**

Comme dans beaucoup d'autres secteurs, on assiste actuellement à un glissement d'activités en faveur des petites et moyennes entreprises : par exemple des entreprises de services qui travaillent pour des institutions publiques, des entreprises qui développent des CD-Rom sur le patrimoine ou pour les musées.

Au Portugal, ce phénomène a particulièrement un effet direct sur la nature de l'emploi :

*« Nous avons assisté à la réduction de l'emploi direct dans le secteur de la culture et simultanément à une augmentation de l'emploi indirect ou induit par le secteur culturel. Nous avons assisté à un transfert du secteur public vers le secteur privé de certaines fonctions traditionnellement remplies par l'Etat, par exemple les fonctions comme le nettoyage, le gardiennage, l'assurance et l'investigation ». (Cf. Lluís Calado)*

Selon Lluís Calado, ce développement du secteur privé est dû aux coupes étatiques dans les budgets de fonctionnement des musées, qui conduit à une atrophie du personnel, voire *« à une altération de la relation de travail »*.

## II - NOUVELLES RELATIONS AVEC LES PUBLICS

Une meilleure connaissance des attentes du public est considérée comme un élément essentiel pour le développement du secteur patrimonial.

Selon Lluís Calado, cette nécessité constitue un des axes de la nouvelle politique patrimoniale du Portugal : *« (...) la réconciliation de la société globale avec le patrimoine pourra se faire à travers une nouvelle relation avec les différents publics, en promouvant l'intérêt pour le patrimoine à travers une communication importante, en initiant des programmes de valorisation globale, en mettant en place des actions d'animation. »*

En France, on retrouve cette attention pour les publics dans les études sur les musées, appelées « Observatoire permanent des publics », et menées par Lucien Mironer, en France, depuis 6 ans. Ces études ont permis de mettre en lumière un certain nombre de remarques :

- le profil sociologique des visiteurs est resté le même depuis 20 ans,
- la majorité des visiteurs des musées viennent pour la première fois,
- le niveau de satisfaction des gens est généralement élevé, et l'est elle d'autant plus quand il existe une possibilité de suivre une visite-conférence.

Si les principaux motifs d'insatisfaction sont :

- le manque de signalisation, du fléchage des musées,
- l'insuffisance d'explications et d'informations sur les contenus, il ajoute que *« les dispositions des visiteurs à revenir dans les musées sont extrêmement importantes, à la condition que l'on entretienne dans leur esprit, après la visite, les dispositions favorables à un retour dans les mois qui suivront. C'est-à-dire que l'on ne coupe pas les liens entre le visiteur et le musée après la visite, mais qu'on les entretienne par une communication suffisante et régulière »*.

Ainsi, il semblerait qu'un renforcement de la communication externe (abonnement, suivi pédagogique,...) de la médiation et de l'animation (visites, conférences ...), soit susceptible de fidéliser un public, et d'augmenter la fréquentation.

Le public jeune a été perçu ces dernières années comme une « cible » à ne pas négliger. Afin de mieux répondre à ses attentes, des actions éducatives ont été développées. Par exemple, le musée Wilhelm Lehmbrock à Duisburg a créé un « musée des enfants ». A l'origine,

l'idée était de favoriser une meilleure communication entre le public et les collections du musée qui pouvaient paraître difficiles d'approche. De nombreuses expositions ont été réalisées dans ce « musée des enfants » et ont attiré, non seulement un public jeune, mais aussi des personnes soucieuses de s'initier à l'art. (Cf. Cornelia Bruninghaus Knübel)

De même, au Portugal, Lluís Calado affirme qu'il est nécessaire de développer des moyens pour l'éducation du public jeune, qui sera celui de demain.

Ces réflexions corroborent le fait que des actions nouvelles dans les domaines de la communication et de la médiation - donc des créations d'emplois - seraient à même d'augmenter les fréquentations des musées.

### III - NOUVEAUX MÉTIERS : LES FORMATIONS SONT ELLES APPROPRIÉES ?

#### 1 - Nouveaux métiers

Au cours de l'atelier, la nécessité pour le secteur d'avoir plus de spécialistes, et une plus grande polyvalence, a été constatée, ainsi que le besoin d'une plus grande spécialisation et professionnalisation, notamment dans le domaine scientifique.

Lluís Calado a fait remarquer qu'au Portugal beaucoup de nouvelles spécialisations se développent actuellement dans le secteur privé : *« Le marché a vu surgir certains défis relevés par les entreprises privées, notamment dans la construction civile, avec des aires de spécialisation dans la réhabilitation des immeubles, et au niveau de son personnel, certains spécialistes dans l'intervention du patrimoine, qui ont développé des méthodologies et des technologies appropriées à la préservation et à la reconversion du patrimoine. De nouvelles spécialités ou des entreprises spécifiquement préparées pour répondre aux challenges culturels dans le domaine de l'assurance, du transport, de la production de spectacles... »*

S'appuyant sur son expérience de formation de spécialistes dans le secteur, Andreina Ricci évoque des débouchés et des orientations possibles : *« Des formes d'expériences « opératives » devront se poursuivre aussi bien au « Ministero per i beni culturali » qu'à l'intérieur des universités : les résultats obtenus pourront également être utilisés pour la formation professionnelle, l'apprentissage et l'insertion progressive dans le monde du travail. Un travail qui dans le secteur, jusqu'à aujourd'hui, n'a débouché essentiellement que sur des emplois publics, mais qui actuellement, représente au contraire un potentiel consistant qu'on pourrait orienter vers des « professions libérales ». Des professions probablement plus « transversales » par rapport aux professions traditionnelles ».*

Dans les domaines de la gestion, de l'administration, de la médiation et du management, une demande forte de polyvalence et de flexibilité est ressortie. Cornelia Bruninghaus Knübel affirme : *« aujourd'hui, les musées n'ont pas seulement besoin de commissaires d'exposition. (...) Un historien d'art doit actuellement devenir un responsable de communication, de relations publiques, un administrateur, un fund-raiser. »*

Enfin, les liens entre patrimoine, musées et tourisme culturel sont soulignés par Maria Calado : « *Les potentialités qui se profilent en terme d'emplois sont, je pense, au niveau du tourisme culturel, dans cette relation privilégiée entre la culture et le tourisme, avec toutes les ambiguïtés que le tourisme peut avoir, mais il faut avoir une vision stratégique.* »

## **2 - Des formations pas toujours adaptées :**

Face à ces nouveaux besoins, ces nouveaux métiers, plusieurs intervenants ont insisté sur le fait que les formations ne sont pas ajustées aux nouveaux besoins, voire même, parfois, ne sont pas en adéquation avec les politiques patrimoniales publiques (Cf. Lluís Calado).

Cornelia Bruninghaus Knübel pense qu'en Allemagne, les formations scientifiques de haut niveau sont encore considérées comme les meilleures, et qu'ensuite, seulement, les gens apprennent leur véritable métier sur le terrain. Sur cette question, Joao Zilhao affirme que la polyvalence est nécessaire, mais qu'elle doit être ancrée sur une formation de base de haut niveau. Selon lui, il est plus facile de faire d'un conservateur un bon responsable des relations publiques, que de faire d'un généraliste un bon responsable de communication dans un musée : « *la tradition européenne de formation de spécialistes de haut niveau par les Universités ne doit pas être abandonnée* ». Il semblerait que des formations du type de celle présentée par Teresa Judice Gamito - le DESS de gestion du patrimoine culturel d'Université d'Algarve - tiennent compte de ce double besoin, de spécialisation et de flexibilité.

En Italie, Andreina Ricci a présenté une proposition de réforme des formations aux métiers du patrimoine qui prend en compte cet écart entre formation et vie professionnelle. Un des axes de cette réforme est donc « *d'adapter une offre d'instruction plus variée aux changements des types d'activités professionnelles dont le secteur public et le secteur privé ont actuellement besoin* ». Par exemple, les nouveaux « Masters » devront, notamment, répondre à des formations précises correspondant à des activités professionnelles bien déterminées. Elle insiste sur « *la nécessité d'une étroite collaboration entre les Universités, les organismes qui ont en charge de veiller à la protection du patrimoine, les organismes territoriaux et locaux qui peuvent offrir des stages et des cours d'apprentissage utiles à une insertion progressive des jeunes sur le marché du travail* ».

Antonio Guerreiro définit les trois raisons pour lesquelles on ne trouve pas de travail :

- le manque de qualification professionnelle,
- le manque d'expérience professionnelle,
- le manque d'information sur le marché du travail et les techniques de recherche active d'emploi.

Il présente le programme d'insertion professionnelle qui, selon lui, propose un remède à ces carences. Ce programme, « Ecoles-Ateliers et Maisons des Métiers », a été créé en 1985 par l'Institut National de l'Emploi espagnol et est soutenu par le Fonds Social Européen. Ce programme permet de combler les manques en terme de professionnalisation des jeunes chômeurs, en proposant :

« - *une formation théorique et pratique (sur un chantier réel) pour développer une qualification professionnelle adéquate,*

- une expérience professionnelle directe moyennant un contrat de travail de six mois à un an et demi,

- et une information sur le marché du travail et sur les techniques de recherche active d'un emploi salarié, et une formation en matière de stratégies, de connaissances et d'esprit d'entreprise pour s'installer à leur propre compte. »

57% des élèves ont trouvé un emploi dans l'année qui a suivi la formation.

#### IV - RÉHABILITATION ET DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE

##### 1 - un développement économique fondé sur une réutilisation pluridisciplinaire du patrimoine : l'exemple des Centres Culturels de Rencontre

« Un Centre Culturel de Rencontres est un lieu de patrimoine, en général un grand monument historique classé - donc du patrimoine bâti - un lieu historique, qui est réutilisé pour un projet contemporain, un projet d'aujourd'hui, un projet de création et de recherche. Ça revient au fond à installer dans un lieu qui peut être une abbaye, un château, une usine historique, des artistes, des chercheurs et de le faire pour peut-être sauver les artistes et les chercheurs, peut-être pour sauver les monuments historiques. Je me garderais bien sûr de faire une hiérarchie entre les deux approches, pour faire certainement tout cela à la fois.

Tout cela s'est inventé à partir de quelques intuitions simples : quand on s'intéresse au patrimoine on réalise tout de suite que protection, conservation, réutilisation, sont créateurs d'emplois. Le patrimoine est aussi un capital de mémoire publique et de cela il importe de tirer le parti le plus riche. A partir de cela, on ne peut pas se contenter de restaurer pour la visite, en tous cas ce n'est pas vraiment satisfaisant. Ces lieux étaient des lieux très importants, symboliquement, artistiquement, socialement, économiquement, au moment où ils ont été conçus. Je veux dire par là qu'un monastère était une entité économique de toute première importance, ne l'oublions pas. De toutes ces dimensions il faut pouvoir en reprendre le plus possible, reconstituer un regard global sur ces lieux. Les artistes sont les seuls sensitifs, les seuls médiateurs à être capables de restituer ces lieux dans leur époque. Mais cela sert formidablement leur travail aussi. On peut donc partir de l'artiste qui a besoin du monument, et du monument qui a besoin de l'artiste.

Comme exemple concret, je vous citerai Royaumont qui est certainement le Centre le plus connu en France et le plus accompli, donc celui qui donne le plus de renseignements riches et complets. Royaumont est une abbaye cistercienne, fondée par St Louis au XIIIème siècle, près de Paris, en assez bon état et qui pourrait n'être qu'une abbaye cistercienne parmi d'autres : quelques dizaines en France et une centaine en Europe. Royaumont, c'est beaucoup plus que ça, car depuis 1964, c'est une fondation culturelle. C'est un lieu où travaillent des musiciens, des musicologues ; c'est un lieu de formation pour les chanteurs qui, depuis une vingtaine d'années, joue un rôle assez important pour tout ce qui est musique vocale, réflexion sur la musique vocale, sur sa dimension historique, notamment au Moyen-Age, avec les travaux de Marcel Perez. Ainsi que sa dimension de création contemporaine quand Pascal Dusapin écrit pour la voix. On y croise aussi des danseurs et des chorégraphes ou également

*des poètes, j'y ai de nombreuses fois rencontré des poètes portugais, comme grecs ou roumains.*

*C'est une fondation culturelle, donc une sorte d'entreprise, avec 50 salariés permanents de très haut niveau et c'est un flux financier annuel de l'ordre de trente millions de francs. Ce qui en matière d'institution culturelle n'est pas négligeable. Alors, comment cela émerge-t-il ? Tout d'abord, il ne s'agit pas d'une approche institutionnelle, c'est-à-dire que Royaumont n'a pas été conçu dans un cabinet ministériel. C'est une initiative privée et les Centres Culturels de Rencontres sont des initiatives privées et conçues comme travaillant en réseau sur le plan national et au-delà. Initiatives privées qui ont bien entendu été comprises et soutenues par les pouvoirs publics et en particulier l'Etat.*

*Ce sont aussi des objets empiriques qui se sont construits sur la durée, Royaumont est une fondation créée en 1964. Ces projets évolutifs sont portés par des équipes professionnelles autonomes, avec des gens réellement compétents et passionnés. L'objet final est donc un lieu de culture multidimensionnel avec une dimension de patrimoine à la base, et une inscription très forte dans la création contemporaine en matière artistique, mais aussi une dimension économique. »*

Jean-Noël Mathieu

Directeur de l'Association des Centres Culturels de Rencontres

## **2 - Un développement économique fondé sur une fréquentation touristique maîtrisée : l'exemple du site archéologique de la vallée du Coâ**

Dans la vallée du Coâ, au Portugal, a été découvert il y a quelques années un site archéologique, à l'emplacement même d'un projet de construction de barrage. La construction du barrage remettant en question le sauvetage du site, une vive polémique a été développée. Parmi les arguments en faveur du site, les questions d'emplois à créer ont été mentionnées (notamment l'importance du nombre d'emplois directs et induits pouvant être développés grâce au site). Actuellement le projet de barrage a été abandonné, et le site archéologique a été aménagé pour le tourisme, créant une économie induite considérable.

*« Un aspect de la question de création d'emplois était que le barrage était supposé inonder une terre très propice à l'agriculture, utilisée, en général, pour la production de vin. Cet argument était avancé contre la construction du barrage. Une coalition d'archéologues, de jeunes, d'exploitants vinicoles, et une partie significative de l'opinion public - un sondage, en mai 1995, indiquait qu'une majorité de portugais était pour l'abandon du projet de barrage - a amené le gouvernement à se prononcer en faveur de la préservation du site archéologique et de la création d'un parc sur ce territoire. Au même moment, il a été décidé de créer un fonds spécial pour promouvoir les investissements à cet endroit, notamment les investissements touristiques et ceux pour le développement et la promotion des produits de l'agriculture locale.*

*Pour donner une idée du coût de cette opération, l'abandon du projet de barrage a coûté 150 millions de dollars, et une somme équivalente a été rassemblée pour le fonds d'investissement qui en principe peut aider un investisseur jusqu'à 75% du coût de son projet. En août 1996, le parc a été ouvert au public, mais les conditions de cette ouverture étaient déterminées par le site : l'accès du parc étant dangereux, une assistance est nécessaire pour y pénétrer.*

*En premier lieu, nous avons donc créé un corps de guides spécialisés, et limité les visites à celles accompagnées, comprenant un très petit nombre de personnes. Ces visites sont organisées par un centre de réservations. Chaque groupe comprend 8 personnes, et donc 150 personnes peuvent faire la visite par jour. En moyenne, 2000 personnes viennent par mois. Mais la demande est beaucoup plus élevée : nous avons peut-être deux ou trois fois plus de demandes de personnes qui désirent visiter le site, et les réservations sont complètes pour 6 ou 7 mois. Un musée du site a été créé et va ouvrir ce mois. De 1998 à 2000, nous avons planifié de créer un grand musée près du site : il est nécessaire d'augmenter sa capacité d'accueil. Mais, la protection de la nature fait que le système que nous utilisons ne changera probablement pas dans le futur : trop de personnes créeraient des dommages à l'environnement, la vallée, qui est l'un des plus beaux paysages du pays, est ainsi mieux protégée.*

*Des études de marché ont indiqué que le nombre potentiel de visiteur de ce territoire est de 200000 par an, ce qui signifie que les investissements ne sont sûrement pas une perte d'argent. Cela signifie, aussi, le développement d'une économie liée au tourisme culturel et la création d'emplois : le parc et le centre de recherche ont créé, en un an et demi, 50 emplois qualifiés, et nous employons actuellement 12 guides. La plupart de ces personnes sont diplômées mais étaient au chômage. Elles ont suivi une formation intensive de 6 mois qui était organisée pour les former à la réception du public. Dans le futur, le potentiel de création d'emplois est d'environ une centaine. Ceci ne prend pas en compte la création d'emplois dans les restaurants, les cafés, etc, et le nombre d'emplois qui vont être créés suite à la nouvelle visibilité de la région. Par exemple, l'une des plus grandes sociétés vinicoles du Portugal, projette de créer une de ses unités de production - un investissement de 20 millions de dollars, une création d'environ 100 emplois - dans une ville près du site.*

*La possibilité existe maintenant pour un pôle de développement qui peut être articulé avec un autre grand projet au Portugal : donner une nouvelle vie, par la restauration, à des villages historiques situés à la frontière avec l'Espagne, près du site. »*

Joao Zilhao

Président de l'Institut Portugais d'Archéologie

## V - LA NOTION DE POLITIQUE DU TERRITOIRE

Andreina Ricci analyse avec pertinence les raisons d'une évolution vers une « politique du territoire » et l'intérêt de ce regain d'attention :

*« S'agissant du Territoire, j'aimerais exposer quelques observations. Dans le domaine de la formation archéologique (caractérisée principalement, en Italie, par une forte composante à caractère historico-artistique), nos efforts ont consisté à faire une part plus grande à l'analyse du territoire, à l'évaluation de l'entité et des caractéristiques du patrimoine disséminé, aux méthodologies diagnostiques portant sur le patrimoine enfoui, aux aspects propres à l'archéologie spatiale, diachronique (confinant à l'époque contemporaine) et distributive.*

*Le regain d'attention au sujet des ressources du territoire est dû à des facteurs divers. D'un côté, une certaine incitation provoquée par les changements d'ordre politico-*

*administratif : ceux-ci ont engendré une sensibilité nouvelle à l'égard du patrimoine territorial et une volonté de reconsidérer l'ensemble de la formation dans ce secteur. D'un autre côté, les progrès enregistrés dans les méthodes et les techniques scientifiques appliquées ont eu une grande importance, car ils ont permis d'évaluer l'entité et la capillarité extraordinaires des ressources existantes. Certes, il existe des cas d'exception tels que Rome, Ostie, Pompéi, ou comme certains grands centres de la Sicile, mais il s'agit des cas les plus connus alors que la dissémination des ressources est à peu près partout uniforme et qu'elle recouvre un laps de temps extraordinairement long.*

*Le Patrimoine réparti sur le territoire offre de nombreuses ressources. Pensons un instant au rôle qu'il peut jouer quant au concept de « qualité » qu'on pourra attribuer ou ré-attribuer à certains sites suite à des projets spécifiques de revalorisation. En agissant dans cette direction on peut sans doute obtenir une augmentation consistante du nombre d'emplois qui, à son tour, peut justifier un programme spécifique de formation afin de préparer des sujets qui soient capables de recueillir, d'élaborer, d'interpréter les traces matérielles des contextes et des systèmes d'implantations territoriaux qui se sont succédés au cours du temps : en outre ces mêmes sujets devraient être capables d'évaluer les potentialités que recouvrent de tels biens culturels, afin de pouvoir envisager des opérations nouvelles (architecturales, urbanistiques ou de construction). »*

*Luis Calado souligne que l'axe majeur de la nouvelle politique du patrimoine au Portugal est « (...) tenter la réconciliation de la population avec le patrimoine. Ce dernier doit être envisagé fondamentalement par la sensibilisation, de plus en plus forte, des jeunes générations pour le phénomène culturel, le phénomène patrimoine, le phénomène musée. (...) Je pense que la grande préoccupation qui existe en regard de l'avenir du patrimoine - parce que nous avons assisté notamment dans l'aménagement du territoire et les préoccupations des municipalités, du pouvoir régional, local, chaque fois plus une volonté de revaloriser, de défendre son patrimoine - passe par l'investissement que nous allons faire en direction des jeunes générations ».*

Par ailleurs, chacun à sa manière, Antonio Guerreiro et Maria Calado insistent sur l'importance de la dimension locale :

*« Une caractéristique de ce programme est la collaboration institutionnelle dans le territoire. L'efficacité des actions entreprises dépend en grande mesure du fait que les projets ne soient pas imposés par les instances administratives centrales, mais qu'ils représentent une véritable implication dans les nécessités de développement économique, social et personnel des personnes des territoires respectifs. Pour parvenir à cette efficacité, ce sont les institutions publiques et privées installées sur chaque territoire (puisque ce sont elles qui connaissent le mieux leurs besoins d'action) qui se constituent en organismes promoteurs des projets à développer. Ainsi, ce sont elles (Corporations locales, organismes et institutions publiques et privées à but non lucratif) qui choisissent et présentent les actions à réaliser et qui gèrent directement les projets une fois qu'ils sont approuvés. » Antonio Guerreiro*

*« Il est nécessaire de donner ses chances au secteur associatif. Ce secteur, en tout cas au Portugal, est fragile. Les associations culturelles sont nombreuses, l'inventaire est énorme, mais celles qui sont actives sont peu nombreuses. Et surtout au niveau local, il est important de*

*donner de la force à ce secteur parce que c'est lui qui peut fixer les jeunes au niveau local, c'est lui qui peut intervenir dans la dynamique économique et dans le marché de l'emploi local. »*

Maria Calado

Sur le terrain, ces prises en compte se trouvent bien traduites par Massimo Montella, à travers l'exemple de la région italienne de l'Ombrie :

*« Il faut savoir que selon la législation actuelle, qui date de 1939, et qui concerne le patrimoine culturel, les musées les plus importants sont administrés par l'Etat central, de même que les monuments nationaux. Les musées locaux, qui sont les plus nombreux en Italie, sont quant à eux administrés par les gouvernements régionaux et locaux. Le patrimoine mineur comme les paysages, n'est pas protégé par cette législation, mais par les lois d'urbanisme, et donc administrés par les gouvernements locaux et régionaux.*

*Donc, la possibilité de réaliser des opportunités en terme d'emploi concerne surtout les musées locaux. Pour augmenter et qualifier le tourisme, pour augmenter le public. Les musées doivent être le point d'appui d'une action continue pour la conservation globale en dehors du musée. En Ombrie, il y a plus de cent musées locaux. Lorsque le gouvernement régional a été créé en 1960, ces musées étaient presque tous fermés. Aujourd'hui, 30 musées sont ouverts et accueillent plus de 60 000 visiteurs. Nous avons commencé par la formation du personnel aux diverses activités techniques du musée, mais pas scientifiques jusqu'à aujourd'hui. C'est ce que nous devons faire maintenant, pour augmenter la qualité et la quantité des activités.*

*Pour ce faire, une étude de tous les musées a été réalisée, pour avoir un système opérationnel unitaire afin d'améliorer l'offre globale. Nous avons ainsi employé plus de 90 jeunes qui assurent les activités de ces musées avec près de 2 millions de liras pour chacun. Cela ne s'est pas fait dans le cadre de la loi, mais celle-ci n'empêchait pas de le faire. »*

Ces réflexions recourent les conclusions d'une recherche-action sur l'emploi dans les musées locaux, le projet NEMUS (Cf. Actes du Colloque de Trento, octobre 1996).

## BILAN DES ATELIERS : APPROCHE TRANSVERSALE

Les indications fournies par les ateliers demandent à être croisées, afin de dégager les thèmes communs ainsi que les différences d'approche des acteurs des différents secteurs. Cet éclairage transversal n'a évidemment qu'une valeur indicative, et demandera à être précisé et affiné.

\* \*

\*

Comme dans tous les autres domaines de l'économie, les acteurs du monde artistique et culturel se trouvent confrontés à de profondes mutations qui les amènent à s'interroger sur l'évolution de leurs conditions de travail, sur leurs pratiques et sur leurs possibilités d'adaptation au nouveau contexte politique, économique, social, technologique, qui se met en place en Europe et dans le monde. Si ces mutations provoquent une inquiétude, est forte la conscience qu'il faut trouver de nouveaux repères et de nouveaux modes de fonctionnement. En un mot, le milieu culturel - connu pour sa capacité à capter les évolutions du monde - est en pleine adaptation.

### I - LES SPECIFICITES DU CHAMP CULTUREL

#### 1 - La culture n'est pas réductible à la seule approche économique

• Le domaine de la culture, par sa diversité, sa complexité, ses spécificités, se prête mal aux tentatives de délimitation trop strictes. Contrairement à d'autres secteurs d'activité, la logique économique ne suffit pas, seule, à expliquer la structuration complexe de ce domaine.

Avant de former un secteur d'activité délimitant un marché du travail et une branche professionnelle, l'ensemble de ses composantes reposent fondamentalement sur un **produit artistique**, procédant d'un **acte de création**.

#### 2 - Les mutations en cours n'affectent pas tous les secteurs de la même façon

• Tous les acteurs ont fortement souligné l'impact des mutations en cours. Ce domaine est confronté à une transformation profonde de son environnement : impact des nouvelles technologies et du multimédia, développement des réseaux, incertitude sur les politiques publiques, montée en puissance des collectivités locales, émergence de nouvelles formes de spectacles...

Le fait même que la culture ne soit plus le propre des secteurs culturels, que dans tous les secteurs de l'économie, les emplois incorporent des dimensions culturelles croissantes, la crainte que la culture ne devienne le « pansement » du social, deviennent facteurs d'inquiétude et d'instabilité. Existe la crainte d'une « instrumentalisation » de la culture.

Le marché du travail connaît un déséquilibre croissant depuis la fin des années 80, caractérisé par une augmentation très rapide des effectifs dans certains secteurs, comme le spectacle vivant et l'audiovisuel, pour une offre de travail stable par ailleurs. La question de la régulation du marché du travail se trouve posée avec acuité.

- Les mutations sont autant industrielles, techniques, qu'organisationnelles, que politiques.

A travers les ateliers, il y a 2 mondes qui parlent, exprimant les nécessités d'une adaptation :

- à la logique industrielle ;
- à l'évolution des politiques publiques.

Les industries culturelles (audiovisuel, livre, musique, design) sont directement confrontées à l'évolution rapide des nouvelles technologies, dont l'appropriation est la condition de leur survie ou de leur développement. Les autres secteurs (spectacle vivant, patrimoine, musées) sont plus sensibles à l'évolution des politiques publiques, qui conditionnent leur existence et leur développement.

## II - LES GRANDS THEMES

### 1 - L'évolution des structures

▪ Dans les industries culturelles, les grandes entreprises ont tendance à se recentrer sur leur activité principale, des branches ou des départements disparaissent, l'introduction des nouvelles technologies supprime, dans un premier temps, des emplois. En contrepoint, la sous-traitance se développe au profit de micro-sociétés spécialisées, et l'innovation a tendance à devenir l'apanage d'une myriade de petites sociétés de créatifs travaillant au croisement de l'artistique et des nouvelles technologies : édition, design, logiciels, jeux électroniques, musique... dynamique qui reste actuellement insaisissable par les statistiques officielles.

▪ Dans le secteur du spectacle vivant, la baisse généralisée des crédits publics pour la culture conduit à remettre en cause le poids des grandes institutions culturelles publiques : coût excessif, lourdeur administrative, manque de créativité, alors que, à l'opposé, se développent, avec de faibles moyens financiers, des lieux d'innovation et de création.<sup>8</sup> Aujourd'hui, c'est la forme d'emploi qui est en cause dans les grandes institutions culturelles, elles qui ont développé le plus grand nombre d'emplois permanents.

---

<sup>8</sup> Il faut sans doute relativiser cette « opposition », nous reviendrons sur ce sujet.

## **2 - La volonté de s'approprier les nouvelles technologies,**

pour améliorer la production et la diffusion des oeuvres de l'esprit. Si la préoccupation économique est bien présente, est mise en exergue la nécessité absolue de garder la prééminence aux **contenus** et souligné le risque majeur que constituerait une attention exclusive aux supports.

Cette appropriation se double d'une réflexion sur la transmission des connaissances : est relevée la nécessité de ne pas perdre la richesse des connaissances techniques anciennes, de trouver une adéquation entre les connaissances passées et les connaissances nouvelles. Il s'agit de savoir comment utiliser les compétences des anciens métiers et les transmettre aux nouvelles générations.

## **3 - L'emploi culturel n'est plus l'apanage des secteurs culturels**

Xavier Greffe dans, son rapport pour la Commission européenne « *La contribution du secteur culturel au développement de l'emploi dans l'Union Européenne* », relève qu'aujourd'hui, la culture n'est pas le propre des seuls secteurs culturels. « *Dans tous les secteurs de l'économie, les emplois incorporent des dimensions culturelles croissantes, et c'est le rôle des emplois culturels classiques que de catalyser un mouvement aussi positif pour le développement économique que pour l'épanouissement d'une citoyenneté européenne* ».

On connaît bien aujourd'hui l'effet de levier des Festivals sur le tourisme et par effet indirect sur l'hôtellerie, la restauration, les transports... On mesure également les effets du développement du tourisme culturel, et le pouvoir d'attraction grandissant du patrimoine ; on découvre avec étonnement les effets de l'implantation des parcs de loisirs sur l'emploi dans le spectacle vivant. Mais on ne mesure pas encore le rôle des acteurs culturels dans l'animation des prisons, des hôpitaux, dans le rétablissement du lien social dans les quartiers défavorisés, dans le développement de nouvelles techniques au service de la réinsertion des chômeurs, etc. Ce dernier point amène les professionnels à s'inquiéter - peut-être à juste titre - de l'instrumentalisation de leurs professions au service du « social ».

## **4 - La question des formations**

La question des formations a été fortement posée : inadaptation des formations professionnelles spécialisées, absence de formation aux nouveaux métiers en développement (médiation, management, gestion, nouvelles technologies ...), absence de formation continue. Cette sensibilité justifiée aux besoins de formation correspond à la demande croissante de qualifications, mais on sait qu'une partie de la formation aux professions artistiques se fait par la pratique, tout au long de l'activité. Comme le souligne Pierre-Michel Menger, les métiers artistiques et culturels sont notamment attractifs parce qu'ils combinent formation et travail en même temps, en donnant une possibilité permanente d'innovation.

## **5 - Multiplicité des statuts / pluriactivité / polyvalence**

Le rôle de l'artiste a été fortement réaffirmé, à la fois parce qu'il est le créateur des « contenus » sans lesquels les industries culturelles ne pourraient se développer, mais également parce qu'il est, de plus en plus souvent, à l'origine d'une micro-économie dont le développement apparaît aujourd'hui d'autant plus important que les nouvelles technologies facilitent le passage direct de la création de l'oeuvre à ses applications et à sa diffusion.

D'une certaine façon, le créateur est remis au centre du processus de développement économique, en ce qu'il est porteur de « projets ».

Sauf dans les grandes institutions culturelles publiques, ou dans le secteur du patrimoine et des musées, où les emplois permanents sont nombreux, la précarité est le signe marquant de l'emploi artistique et culturel. Cette précarité se traduit par :

- la multiplicité des statuts (indépendant, auteur, salariat, combinaison salariat/indépendant...) et des formes particulières d'emploi : emplois temporaires, intermittents, etc ;
- la pluriactivité : la plupart des professionnels exercent dans des secteurs différents (théâtre et audiovisuel, par exemple) et ont des employeurs multiples ;
- la polyvalence : les travailleurs culturels combinent souvent des capacités de généralistes avec une ou plusieurs spécialisations.

En croisant l'ensemble de ces paramètres, la « flexibilité » dont sont capables les acteurs du domaine artistique et culturel montre ses limites et le côté pervers du système. Le créateur est bien au centre du processus, mais personne ne s'occupe de sa carrière, on spéculé sur son talent, et de plus en plus vite. La charge de la carrière devient l'entreprise individuelle de l'artiste.

Cette situation pose la question du « modèle » que l'on est tenté de faire du domaine culturel pour l'étendre éventuellement à d'autres activités. La plus grande prudence s'impose. La logique de projet, la rencontre permanente avec la demande, la flexibilité grâce à la créativité font du domaine culturel un domaine à part, où les opérateurs concernés acceptent ces conditions de travail à cause des compensations qu'ils trouvent à oeuvrer dans un contexte de création. Cette situation n'est pas obligatoirement transposable, et les acteurs culturels souffrent - comme les autres - de la précarisation de leurs conditions de vie et de travail.

## **6 - La question des politiques publiques**

Les politiques culturelles sont interpellées à tous les échelons concernés.

L'importance croissante du rôle des collectivités locales et territoriales a été relevé dans tous les secteurs, et multiples sont les exemples où culture et développement local sont étroitement imbriqués.

En ce qui concerne les politiques nationales, et au-delà des clivages traditionnels dus aux traditions de chaque pays, on peut relever deux types de sujets : les industries culturelles sont surtout sensibles aux effets des réglementations sectorielles : prix unique du livre, TVA sur le disque, etc. Les autres secteurs de la culture s'inquiètent de la persistance d'une stagnation ou d'une diminution quasi générale des budgets qui fragilise des professions plus pauvres qu'on ne le croit généralement. Il est considéré que les politiques culturelles

traditionnelles ne sont plus adaptées à la nouvelle économie des projets, aux nouveaux genres qui apparaissent dans le spectacle vivant, aux attentes des publics.

Tous les secteurs considèrent que l'éducation devrait intégrer la dimension artistique dans ses programmes dès le plus jeune âge, et que la formation initiale doit être reconsidérée.

De l'Union européenne, les professionnels semblent attendre une présence accrue dans le domaine culturel (pas seulement l'audiovisuel), des actions concrètes et rapides en terme de réglementation et d'harmonisation fiscale et sociale. C'est à cette condition, entre autres, que la mobilité des hommes et des productions pourra se développer entre les pays de la Communauté.

## CULTURE ET DÉVELOPPEMENT LOCAL ET RÉGIONAL

Tenter une approche « culture et développement » en termes social, économique, qualification du territoire... suppose d'analyser succinctement au préalable la répartition des compétences, les différents niveaux de responsabilité qui se sont établis, au fil de l'histoire, entre l'Etat et les collectivités locales ou régionales, dans une Europe des quinze qui se caractérise par la diversité de ses politiques culturelles nationales. Bien qu'on puisse distinguer principalement quatre grands types d'administration de la culture, selon qu'il s'agit :

- d'Etats de type fédéral,
- d'Etats à structure décentralisée,
- d'Etats où les compétences culturelles sont déléguées à des organismes autonomes,
- d'Etats centralisés,

nous avons retenu cinq pays pour les illustrer, afin d'évoquer également le cas de figure particulier que représente la nouvelle situation italienne.

En ALLEMAGNE, sans que l'Etat fédéral soit totalement absent, la culture relève de la compétence des seize Etats fédérés (Länder). Il n'existe ni ministère fédéral, ni ministre de la Culture, mais les ministres compétents des Länder désignent, chaque année, un Président de la « Conférence permanente des ministres de la Culture ». Le financement de la vie culturelle, comme les politiques culturelles, reposent donc principalement sur les villes et les Länder.

La « culture alternative », issue de la contestation des années 60, reste une composante de la dynamique culturelle allemande, et coexiste avec une vie théâtrale et musicale riche et variée produite principalement par les théâtres municipaux (Stadttheater), lieux disposant la plupart du temps de plusieurs salles de spectacle, et qui font vivre, de façon permanente, troupes de théâtre, de lyrique ou de danse, ainsi que les orchestres... La crise a amené une diminution des subventions culturelles, rendant la situation critique dans certaines villes.

L'arrivée de la démocratie en ESPAGNE, en 1975, a permis la mise-à-jour d'une renaissance culturelle nationale qui s'est préparée sous (et contre) Franco. Mais le ministère de la Culture qui a été créé joue un rôle assez traditionnel, alors que la majorité des initiatives culturelles reviennent aux municipalités et aux provinces. Un fort régionalisme amène les responsables locaux à manifester des ambitions culturelles. Le cas de la Catalogne se situe à part. Son statut d'autonomie, en 1979, lui confère des compétences exclusives, dont la culture, le patrimoine, les archives, les bibliothèques et les musées, etc. Aussi bien pour la Generalitat que pour la ville de Barcelone et de nombreuses municipalités catalanes, la culture constitue une véritable priorité politique.

Au ROYAUME-UNI, les pouvoirs d'Etat en matière culturelle ont été délégués à des « organismes quasi autonomes », les « Arts Councils », même s'il existe désormais un Secrétaire d'Etat à la Culture, aux Médias et au Sport. D'une façon générale, l'Etat est hostile à l'intervention et redoute « l'art officiel ». Mais il encourage, surtout depuis l'arrivée du nouveau gouvernement, ce foisonnement autour des arts, du savoir, des nouvelles technologies

que la presse britannique a regroupé sous l'appellation « Cool Britannia », et qui représenterait un chiffre d'affaires estimé à 50 milliards de livres (environ 700 millions d'ECU), soit 8% du PIB, et aurait créé 1 à 2 millions d'emplois. L'intervention privée en faveur de la culture est une tradition, encouragée par le gouvernement. Dès la fin des années 70, les Arts Councils ont mis en place des mécanismes et des réseaux de recherche de financements.

A l'opposé, la FRANCE est dotée d'un ministère de la Culture qui jouit d'un fort prestige national et qui dispose d'un budget (non négligeable), d'une administration centrale et d'une administration décentralisée. Malgré les lois de décentralisation (1982) qui donnent une réelle compétence aux villes et aux départements en matière d'intervention culturelle, l'Etat conserve la majeure partie de ses prérogatives. Mais son intervention financière est aujourd'hui largement inférieure à celle de l'ensemble des municipalités et des départements, le poids des régions dans le financement de la culture restant marginal. Le secteur public, municipalités et départements principalement, a fortement développé une administration culturelle qui s'est enrichie de nouveaux métiers. La récente politique des « emplois-jeunes » trouve un terrain privilégié dans l'Education, et pourrait constituer un des éléments de réponse adaptés aux besoins exprimés en terme de métiers émergents dans la culture.

La politique culturelle en ITALIE, traditionnellement caractérisée par le morcellement des compétences, est en pleine mutation. Si les municipalités restent le foyer d'une grande dynamique culturelle, les régions ont récupéré, depuis 1971, la gestion des musées locaux et des bibliothèques, et ont compétence pour le tourisme depuis 1993.

Mais la véritable révolution consiste en la création récente d'un ministère des Biens et des Activités Culturelles, qui regroupe les prérogatives de l'Etat en termes de patrimoine, de spectacle vivant, de livre et d'architecture, et qui met en oeuvre une stratégie pour une politique culturelle nationale. Les investissements culturels ont triplé et représentent 0,67% du budget de l'Etat en 1998. Le Loto est mis à contribution et des incitations fiscales créées pour encourager l'investissement culturel privé. L'importance et la qualité du patrimoine archéologique, la tutelle d'un nombre considérable de musées, sont à la fois un atout et un enjeu, dans la mesure où il faut en assurer à la fois les moyens de fonctionnement et de formation. Si la conservation du patrimoine reste un secteur qui absorbe une partie importante des fonds publics, une attention particulière est désormais portée au cinéma, à la musique, au spectacle vivant, et la dotation du « Fonds unique pour le spectacle » a été fortement augmentée.

\*

\* \*

Cette recherche a permis de croiser : les expériences, issues des ateliers, qui se réfèrent directement à des modes différenciés de contribution de la culture au développement local et régional, les travaux de quelques chercheurs comme Xavier Greffe, ou Eduard Delgado de l'Observatoire Interarts, et les résultats des travaux d'une mission française sur l'aménagement culturel du territoire.

\*

\* \*

L'Observatoire Interarts, de Barcelone, qui observe les politiques culturelles au niveau régional et local en Europe, a mis en place le projet Factus, en 1996, afin de détecter les stratégies favorables au développement culturel, d'aider la prise de décision dans le financement local et régional de la culture et de promouvoir la coopération culturelle entre les villes et les régions.

Les résultats - qui concernent environ 60 territoires - ne sont malheureusement pas encore disponibles. Toutefois, les résultats partiels donnent des indications intéressantes. Ils font ressortir, pour les décideurs publics en charge des affaires culturelles dans les villes, départements, régions, trois objectifs prioritaires :

- le tourisme,
- la création et la production artistique,
- la rénovation du patrimoine.

En revanche, l'emploi n'est pas l'intérêt principal des personnes questionnées ni les politiques relatives à l'emploi telles que les relations entre secteur public et privé, les industries culturelles ou la culture scientifique et technique.

Par ailleurs, la création d'emplois par les autorités locales et régionales semble pouvoir être divisée en deux modèles :

1) les projets culturels relatifs au tourisme. Modèle le plus fréquent, ils intègrent organisation de festivals, montage d'expositions, mise en valeur de l'artisanat et de la culture populaire, et d'itinéraires touristiques...

2) le soutien financier à de nouvelles activités économiques. Interarts cite le Conseil des Arts de Glasgow en exemple de cette politique. Après la réussite de Glasgow, Ville Européenne de la Culture, en 1990, différents modes de soutien aux activités novatrices dans l'industrie audiovisuelle ont été mis en place, ayant pour objectif principal la création d'emplois directs dans les projets culturels. Deux fonds ont été créés : l'un, destiné aux réalisateurs de cinéma est lié également à des programmes de formation, l'autre est destiné à l'industrie musicale.

\*

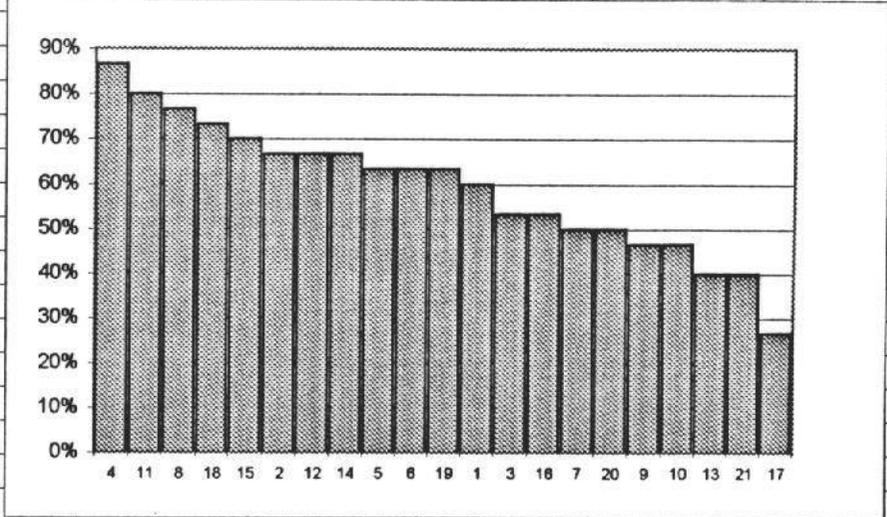
\* \*

Sans chercher, à cette étape, à nous couler dans une modélisation, nous avons tenté plutôt une première classification, à partir des cas étudiés ou des exemples rencontrés qui nous semblent significatifs d'un développement local et régional où la culture joue un rôle majeur<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Le classement qui suit ne correspond à aucune hiérarchie de valeurs

<b>INTERARTS Observatory. The FACTUS Project</b>		
<i>(Draft internal report, April 23rd 1998)</i>		
<b>Territories with projects aiming to fulfil this policy line</b>		
Section C	Section C	% of territories with a policy line
4	New cultural infrastructure	86,7%
11	Tourism	80,0%
8	New arts creation and promotion	76,7%
18	Heritage renewal	73,3%
15	Inter-cultural relations	70,0%
2	Participation in decision-making	66,7%
12	Culture in and around schools	66,7%
14	Library innovation	66,7%
5	International dissemination and promoti	63,3%
6	Media coverage	63,3%
19	Culture and urban neighbourhoods	63,3%
1	Decentralisation and Subsidiarity	60,0%
3	Private sector relations	53,3%
16	Arts for the disabled	53,3%
7	Cultural industries	50,0%
20	Culture in rural areas	50,0%
9	Distribution of new arts products	46,7%
10	Employment	46,7%
13	Languages	40,0%
21	Scientific and technical culture	40,0%
17	Culture and unemployed	26,7%
		30 territories



## 1- Politique économique régionale fondée sur les industries culturelles (et de l'information) : le cas du Land de Brandebourg.

Le Land de Brandebourg est un des cinq nouveaux Länder qui a rejoint la République Fédérale Allemande en 1990, et dispose de ses propres compétences en matière de culture, de radiodiffusion et de télévision. Ainsi, l'industrie audiovisuelle ou des médias n'est pas considérée seulement du point de vue culturel ; elle inclut le film et la télévision, le commerce de l'édition (livres et journaux), le multimédia, les télécommunications, en fait tout ce qu'on considère aujourd'hui sous l'appellation générale : « industries de l'information ». Ecoutons Helga Wilkerling, Chef du Staatskanzlei du Land de Brandenburg :

*« Parmi d'autres facteurs, les problèmes du Land de Brandebourg et de l'industrie est-allemande tiennent aux niveaux de production : ils sont loin derrière ceux de l'Allemagne de l'Ouest et du marché international. Il y a eu également trop d'importance donnée aux industries lourdes traditionnelles comme le charbon ou la sidérurgie. Depuis 1992, les exportations ont permis un développement rapide de l'économie du Brandebourg, bien qu'elles restent encore à un niveau très faible. La réorientation rapide des exportations vers l'Ouest et la renaissance du commerce avec les pays de l'Est contribuent à ce développement positif. Un facteur important dans les premières étapes du redressement économique a été les petites et moyennes entreprises, en particulier dans le commerce et l'artisanat, dont l'encouragement constitue l'une des principales politiques du Land de Brandebourg. Cependant, un certain niveau de saturation semble avoir été atteint. Seule l'industrie des médias porte encore des espoirs pour de futurs emplois, pour lesquels le Brandebourg semble encore être un excellent terrain. »*

*En ce qui concerne le cinéma et la télévision, je vais parler de l'héritage de la DEFA. Des films sont produits en région de Berlin-Brandebourg depuis les premières projections de films au public, il y a 102 ans. Après la seconde guerre mondiale, le Brandebourg, faisant alors partie de la République Démocratique Allemande, resta un des centres de production cinématographique majeur en Allemagne. La DEFA, à Postdam-Babelsberg, détenue et contrôlée par l'Etat, était le seul producteur de films en RDA, survivant à 40 ans de socialisme.*

*Le monopole artistique et financier de la DEFA a connu de sévères modifications après la chute du mur en 1989. Depuis 1992, « DEFA Fiction Film Studio », appelé « Studios de Babelsberg » est détenu par une société privée, est resté un centre de production. C'est la plus grande entreprise cinématographique en Brandebourg et une de nos sources d'espoir. En 1997, le « Park Studios » a acheté les studios de documentaires et de films de la DEFA, situés également à Potsdam-Babelsberg, et il y a 15 autres sociétés de production de films : jeunes et créatives, ambitieuses et compétitives. Toutes luttent encore pour leur développement.*

*Les studios de Babelsberg ont été très actifs pour ranimer les vieux studios cinématographiques. Ils reçoivent tout le soutien du gouvernement de Brandebourg. Environ 400 millions de Deutschmarks en subventions publiques d'investissement ont été versées aux studios et à d'autres sociétés sur le terrain de Postdam-Babelsberg (le High Tech Center, les studios de télévision, le Studio Tour, etc.), dont une part considérable provient de par l'Union européenne. Aujourd'hui, les studios de Babelsberg, avec toutes ses sociétés, a 517 employés, le « East German Broadcasting Brandenburg » en emploie 650, et environ 100 petites et moyennes entreprises ont créé 940 emplois en relation avec l'activité des studios.*

*Depuis mi-1997, les télévisions privées SAT1 et PRO7 et la chaîne publique ZDF sont partenaires : elles financent la production de téléfilms.*

*Les télécommunications : bien qu'à Berlin un réseau téléphonique fonctionne depuis 1881, beaucoup d'habitants du Brandebourg possédaient un téléphone en 1989. Étonnamment, le secteur des télécommunications a rencontré beaucoup de succès dans sa création d'emplois au Brandebourg. L'infrastructure a été terriblement améliorée. Les sociétés de services de télé-marketing, de télé-achat, les centres d'appels pour des services spécifiques ont déménagé au Brandebourg. Quelques noms et chiffres : « E-plus Mobilfunk » a créé 540 emplois à Postdam, « Mannesmann Mobilfunk » a établi un centre d'appel pour 170 employés à Stahnsdorf, « Viag Intercom » a apporté 100 nouveaux emplois et « Allstate Direct Versicherung » a mis en place un centre d'appel pour 200 employés à Teltow, « Call and Surf Factory » un autre pour 75 personnes dans la ville de Brandebourg.*

*Une politique énergétique, des changements sociaux et culturels en Brandebourg ont eu lieu, en termes historiques, du jour au lendemain. Le gouvernement du Brandebourg a relevé le défi, et met de l'argent sur la table. »*

Helga Wilkerling

Chef des Staatskanzlei des Landes Brandenburg

## **2 - Politique de régénération urbaine par la culture : le cas de Sheffield en Grande-Bretagne**

Le cas de Sheffield est devenu emblématique par le succès immense et inattendu du film « The Full Monty ». Mais nous l'avons retenu principalement parce qu'il s'agit vraisemblablement de la première stratégie de ce type au Royaume-Uni, dès le début des années 80. Nous pourrions évoquer aujourd'hui aussi bien Kirkless, que Huddersfield, que Manchester<sup>10</sup> ou une douzaine d'autres villes du Nord de l'Angleterre, villes industrielles sinistrées qui ont décidé de leur régénération en s'appuyant sur les secteurs audiovisuel et multimédia et sur les industries culturelles en générale.

Yvonne O' Donovan, nous parle ici plus spécialement de la partie « audiovisuel et cinéma » dans le nouveau développement de la ville de Sheffield.

*« Les premiers développements du cinéma, ont été menés par Sheffield Independent Film (un groupe de réalisateurs établis sous la forme d'une coopérative) pour acheter des équipements et les partager, pour payer ensemble les conseils juridiques et fiscaux, pour participer à des foires au nom du groupe, etc, et pour toute la valeur ajoutée du fait de ne pas avoir à réinventer l'expérience des autres. Ce groupe s'est développé d'année en année, et sert actuellement 25 sociétés indépendantes.*

*Pour vous donner une échelle approximative, 200 sociétés sont implantées dans le CIQ (le CIQ est la zone considérée comme le coeur des industries Art et Média de Sheffield) ; 80 d'entre elles sont regroupées dans le même immeuble, constituant le noyau des industries culturelles, et cela ne tient pas compte du reste de la ville, qui a beaucoup d'autres poches*

<sup>10</sup> Se référer à « Les Festivals et l'emploi en Europe », DGV / CEFAC, 1996 et aux interventions de Phil Wood pour Huddersfield et Justin O'Connor pour Manchester dans la transcription de l'atelier « Audiovisuel / Cinéma / Multimédia ».

d'activités. Dans les 5 prochaines années, il est prévu de créer 150 nouvelles sociétés employant 2500 personnes en plus des 1500 emplois existant actuellement dans le secteur.

Puis, au début des années 1990, la « Northern Media School » a été ouverte par la Sheffield Hallam University, créant ce qui manquait en terme de structure d'éducation formelle. C'est une école de troisième cycle liée à des études cinématographiques de second cycle, mais en délivrant un niveau Master, elle permet aux étudiants de rentrer en contact avec l'industrie du film et de mettre en place de petites unités de productions.

La Yorkshire Screen Commission, qui est l'une des nombreuses commissions établies au Royaume-Uni, a été créée pour attirer les investissements dans le secteur du film. Mais en général, elle rencontre le même problème qu'en Irlande : les investisseurs sont souvent américains. Donc, bien qu'ils génèrent une activité dans le secteur, les bénéficiaires retournent aux Etats-Unis. Comment cela peut-il être maintenu sur le long terme, cela est une question.

ITC, Independent Television Commission, organisme national de régulation, a déménagé dans le centre du CIQ. Certaines de ses retombées intéressantes sont l'implantation de nombreuses compagnies de production de CD-Rom, comme « Gremlin Interactive », une entreprise performante de jeux informatiques. Elles ont recours, dans leur équipe, à beaucoup de personnes travaillant traditionnellement dans le milieu du cinéma. Elles les emploient sur des bases contractuelles pour écrire des scénarios, pour de brefs tournages et pour les films d'animation. Il y a ainsi beaucoup de passerelles entre l'industrie des nouvelles technologies et celle traditionnelle du film.

Ces deux dernières années, nous avons eu « When Saturday Comes », et « The Full Monty », qui sont assez intéressants en terme de ce qu'il y est dit au reste du monde sur Sheffield, et qui n'auraient certainement pas vu le jour autrement. Les gens n'utilisent pas cette zone comme un simple espace de travail, ils ont également quelque chose à dire sur ce que c'est que d'y vivre ; est-ce que ce qu'ils en disent est une bonne chose ou non, je n'en sais rien.

Ces productions créent des opportunités pour les acteurs et actrices locaux, pour les équipes techniques. Elles développent également l'emploi induit dans les hôtels et la restauration, et toutes sortes de retombées. Ici, quand on étudie ces activités du point de vue de l'emploi culturel, il ne faut pas oublier les retombées sur le tourisme, en termes d'emploi indirect.

Enfin, dans le secteur de l'éducation, beaucoup d'emplois se développent : une émission de télévision locale (Sheffield Local Cable TV), travaille avec le Yorkshire Cable pour fournir aux communautés, particulièrement aux minorités ethniques, une possibilité de s'exprimer sur la câble, aux heures creuses... Comment faire des vidéos : ITS fournit des CD-Rom et va dans les écoles, en liaison avec le curriculum Design et Multimédia. On peut trouver ici des développements intéressants pour l'avenir.

Nous nous efforçons de créer l'infrastructure pour un cycle complet de création : de la production (créativité) à l'élargissement du public, en passant par la distribution. Sans la mise en place de ces liens, les dépenses publiques en faveur de l'emploi ne seraient pas en mesure de développer toutes les possibilités futures. »

Yvonne O'Donovan  
Amber Initiatives

Strategic Consultant to Arts & Culture, Regeneration & Community Development

Ce processus de rénovation / régénération urbaine par la culture s'est aussi illustré par l'exemple bien connu de « Temple bar » à Dublin, il se développe à travers les expériences des « creative quarters », « creative cities », en Grande-Bretagne, abondamment cités dans cette recherche. Il s'appuie sur les nouveaux créateurs, les artistes-entrepreneurs, les réseaux, les nouvelles technologies, le multimédia...

### 3 - Politique de développement par le tourisme culturel

Il s'agit là de la politique la plus connue et la mieux étudiée, en ce qu'elle produit des effets visibles et plus aisément quantifiables, en tout cas en ce qui concerne les emplois directs créés, et une relative lisibilité des emplois indirects et induits. Festivals et Patrimoine (les deux ont souvent partie liée) sont les deux mamelles de ce développement.

Le cas de la forteresse de Suomenlinna, en Finlande, nous a paru intéressant, en ce qu'il participe de l'expérience novatrice des Centres Culturels de Rencontre dans son développement européen.

*« J'aimerais vous parler du développement de Suomenlinna, qui a été appelée « Gibraltar du Nord ». C'est une forteresse militaire installée sur 6 îles à l'extérieur d'Helsinki. Il y a aujourd'hui dans ces îles, qui appartiennent au réseau touristique, près de 850 habitants. Il y a 350 emplois permanents, et 450 pendant l'été. Ses habitants sont pourvus en services de base : une épicerie, une bibliothèque, une crèche, une école, un médecin, et la liaison est assurée par ferry. Une Académie navale continue la tradition militaire de ces îles.*

*Le château de Svea a été fondé par le roi de Suède en 1747, la construction a commencé en 1748. Ça a été le plus gros investissement sur 40 années jamais effectué par la Suède. La France a aussi apporté son soutien financier. La forteresse terminée, elle comprenait plus de 700 canons et 2000 soldats. En 1808, la forteresse est assiégée par les russes et devient pendant 110 ans une garnison russe. Mais après la déclaration d'indépendance de la Suède en 1917, cela devient une forteresse finlandaise et prend le nouveau nom de Suomenlinna, qui signifie Château de Finlande. En 1973, l'armée finlandaise offre ces îles au ministère de la Culture, et en 1991, la forteresse est incluse dans le patrimoine mondial de l'UNESCO, au titre d'exemplaire unique de l'architecture militaire du 18ème siècle.*

*Mon organisation travaille sous la tutelle du ministère de la Culture, et son objectif est de développer et de protéger ce monument à des fins touristiques, et de mettre en place également une aire résidentielle. Près de 80 personnes sont employées par mon organisation et nous dégageons un budget annuel de 25 millions de FIM (4,24 millions d'ECU). La forteresse reçoit près de 450 000 visiteurs par an, dont 17 % sont des étrangers. Le tourisme à large échelle a débuté en 1952. C'est alors qu'un restaurant a été construit, ouvert uniquement en été et quelques musées, ouverts eux aussi en été : le musée de la douane, le musée des sous-marins, et plus populaires, le musée de l'armement côtier et celui du jouet.*

*Depuis la période d'administration civile, les activités culturelles y sont très animées. Le plus populaire des théâtres d'été d'Helsinki présente ses avant-premières à Suomenlinna, l'association des peintres d'Helsinki y a fait ses cours d'été pendant 35 ans, l'Institut d'Art contemporain du Nord y a son administration, des galeries, et cinq studios pour les artistes en résidence.*

*Pendant les toutes dernières années, nous nous sommes occupés de réhabiliter les résidences et les édifices, cela a permis de créer 20 à 25 nouveaux emplois, dont 5 ou 7 ont un rapport direct avec le secteur culturel. Les entrepôts et les bassins ont été loués à une association de bateaux à voiles, en bois, traditionnels, et l'activité de réparation a créé quelques emplois permanents. Les nouveaux projets de réhabilitation prévoient un bâtiment destiné à la promotion de l'art moderne et un studio d'enregistrement. Le développement est prévu autour des musées et expositions, des ateliers d'artisanat, d'une grande variété de services et des visites guidées.*

*Pour conclure, je tiens à faire remarquer que nous couvrons nos dépenses, et que parmi les emplois créés, un cinquième correspondent à des emplois culturels. Notre tutelle, la possibilité d'éviter une grande partie des effets négatifs du tourisme purement commercial, et la possibilité de créer un bon équilibre entre attractions commerciales et culturelles, sont un grand avantage. Sans cela, la création de nouveaux emplois, qu'ils soient culturels ou commerciaux, aurait été beaucoup plus difficile.*

Jaakko Antti-Poika

Directeur de la Forteresse de Suomenlinna

Les exemples abondent en ce qui concerne les politiques locales de développement par le tourisme culturel, qu'il s'agisse de micro-projets comme celui du « Moulin Saint-John » conduit par Fionna O'Connor en Irlande, ou de projets d'envergure nationale comme l'ouverture du site archéologique de la vallée du Coâ, au nord du Portugal.

Retenons également que la valorisation du patrimoine rural s'inscrit dans le mouvement de reconnaissance économique des terroirs et que les arts et traditions populaires deviennent un outil de développement. Le succès des « Ecomusées » en France est un exemple de la montée en puissance de l'intérêt pour ce secteur.

#### **4 - Politique d'identité : image et communication**

La politique de construction d'équipements culturels de prestige est largement pratiquée par les collectivités locales et territoriales des pays de l'Union Européenne, où elle est considérée comme facteur d'image.

Les collectivités ne sont pas toutes encore sorties du culte - un peu XIXème siècle - pour le bâtiment culturel emblématique : théâtres, opéras, salles de concerts, musées, etc, sont au programme de combien de municipalités, alors que les interrogations se font de plus en plus marquées sur les besoins en lieux mieux adaptés aux formes émergentes de présentations ou représentations artistiques, et alors que les financements de fonctionnement suivent trop rarement les subventions d'investissement.

La multiplication des Festivals participe de ce mouvement, sans autre justification, souvent, que la volonté d'une municipalité de faire parler d'elle, et sans qu'une nécessité artistique et patrimoniale à la fois nourrisse le projet. Ce n'est heureusement pas le cas d'un grand nombre de Festival en Europe qui ont su conjuguer, au fil du temps, exigence artistique, approche patrimoniale, tourisme culturel et retombées économiques <sup>11</sup>.

Soulignons aussi, avec intérêt, que l'identité contemporaine de nombreuses villes ou régions, en Europe, s'est organisée sur le thème culturel et autour de la personnalisation d'un

<sup>11</sup> Se référer à « Les Festivals et l'emploi en Europe », DGV / CEFAC, 1996

projet artistique. Le couple personnalité politique + personnalité artistique permet, dans les meilleurs cas, la mise-en-oeuvre d'une stratégie de communication à long terme, à travers laquelle l'image de la ville se voit renforcée parce qu'elle s'appuie sur de véritables choix artistiques. L'image ainsi forgée joue alors un rôle non négligeable pour attirer les entreprises des secteurs de pointe ou du tertiaire, dont on sait que les cadres recherchent, dans leur nouvelle implantation, le triptyque : éducation, culture, loisirs, à son meilleur niveau.

Des stratégies plus complexes se développent également. Citons le projet conjoint de la ville d'Angoulême et du Conseil général de la Charente (département), qui amener le journal « Le Monde » (23/01/98) à titrer : « *La fusée de Tintin et la Warner au secours de la Charente* ».

A l'origine, un dynamique Salon International de la Bande dessinée, créé par la ville d'Angoulême<sup>12</sup> il y a 25 ans, qui a conduit, en 1983, à l'ouverture d'un atelier bande dessinée à l'école d'Art, devenue quinze ans plus tard une formidable école de créateurs. S'ouvre, en 1990, un Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI) qui offre au grand public un musée de la bande dessinée et draine quarante mille à cinquante mille visiteurs par an. Il apporte aux professionnels un laboratoire d'images numériques, à la fois outil de formation et champ expérimental.

Ce contexte favorable a amené l'implantation à Angoulême de quatre studios de création de dessins animés. Entre ces studios, ceux des dessinateurs de bandes dessinées et les entreprises qui gravitent autour (notamment des concepteurs de CD-Rom), le secteur fait travailler entre trois cent et quatre cent personnes. Se prépare maintenant l'ouverture d'un centre permanent de formation aux métiers de l'image, parce qu'il manque un sas entre les formations classiques et les besoins des entreprises.

Symbole du futur « pôle-image » conçu par la ville et le département, la célèbre fusée de Tintin devrait se dresser un jour à Angoulême pour être musée, bureau, salle d'exposition. Elle illustrerait la volonté politique des élus de s'appuyer sur la bande dessinée et son festival pour donner au département une identité forte et lui ouvrir un nouveau champ de développement économique : l'image, de la vignette Bande dessinée à l'image numérique en trois dimensions. Des contacts sont, par ailleurs, en cours avec la Warner qui projette de créer en France une maison de l'animation, musée vivant et interactif de tout ce qui touche au dessin animé. Le département voudrait ainsi attirer huit cent mille visiteurs par an, à moyen terme. Paul Mounier, chargé de piloter le projet, résume : « *Nous ne sommes pas seuls sur ce terrain. mais nous avons une démarche originale et ambitieuse. Nous voulons développer simultanément trois axes autour de l'image : la formation, l'installation d'entreprises et l'animation grand public, de manière à ce qu'un mouvement s'enclenche, qu'un environnement identitaire de la cité se crée* ».

---

<sup>12</sup> 42876 habitants pour la ville, 102908 habitants pour l'agglomération.

## **5 - Des stratégies et des politiques multiformes pour des objectifs différenciés**

Comme nous venons de le voir, les politiques culturelles locales et régionales sont extrêmement diversifiées. En analysant les 21 questions posées par l'Observatoire Interarts à ses interlocuteurs, il devient possible de commencer à sérier les principaux secteurs ou modes d'interventions :

- la création de nouvelles infrastructures culturelles,
- le soutien aux industries culturelles,
- le soutien à la création ou à la production artistique (tous secteurs confondus ou en privilégiant un ou plusieurs secteurs),
- le tourisme culturel,
- la promotion et la diffusion artistique au plan régional, national ou international,
- la culture et l'éducation,
- l'innovation dans les bibliothèques,
- les relations interculturelles,
- l'art en direction des handicapés,
- la rénovation du patrimoine,
- la culture et les quartiers défavorisés,
- la culture dans les zones rurales,
- la culture scientifique et technique.

Les résultats définitifs de l'étude d'Interarts permettront de mieux hiérarchiser les priorités affichées par les collectivités. Il faudra sans doute y inclure formation et insertion professionnelle, ainsi que cohésion sociale et intégration qui n'existent qu'en filigrane dans cette classification.

Nous sommes, en tous cas, en présence d'une étonnante diversité d'expériences qui témoignent clairement des liens étroits qui sont cultivés soigneusement entre culture et développement local et régional. Nous avons cherché, à partir de ce constat, l'esquisse d'une politique volontariste de soutien à l'emploi culturel local et régional, ce qui serait cohérent avec le paysage décrit, et présentons ci-après un projet qui, curieusement, semble très isolé, mais témoigne d'une réflexion intéressante sur les problèmes de ce secteur.

## **6 - La « Mission Régionale d'Information et d'Animation de l'emploi culturel », en région Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA).**

Prenant acte que le secteur culturel est générateur d'emploi (avec effet multiplicateur) et participe aussi d'un enjeu social, et que le territoire régional en PACA recense 13000 entreprises, 18000 emplois permanents et 8000 demandeurs d'emploi susceptibles de participer au développement économique et culturel, un certain nombre de partenaires institutionnels locaux et régionaux ont engagé une réflexion commune.

Ces partenaires sont principalement : la Direction Régionale des Affaires Culturelles (ministère de la Culture), le Conseil Régional de PACA (région), la Ville de Marseille, la Direction Régionale du Travail, de l'Emploi et de la Formation Professionnelle (ministère du Travail) et l'Agence Nationale pour l'Emploi.

Constatant que le foisonnement d'initiatives dispersées en faveur de l'emploi rend plus complexe son paysage et devient parfois source d'inefficacité sur le terrain, le projet vise à la

création d'une Mission régionale de l'emploi culturel, qui traduit la volonté de capitaliser le potentiel régional en ressources humaines, en emplois, en possibilités de formation, pour optimiser les investissements dispensés et trouver leur traduction en emploi.

Les objectifs affichés sont :

- le développement des emplois dans le secteur culturel ;
- l'amélioration du service rendu aux usagers ;
- la valorisation du potentiel de création et de production de la région PACA.

\*

\* \*

Un éclairage complémentaire est apporté par le rapport d'une mission<sup>13</sup>, lancée en France par Jack Lang, en 1992, avec l'objectif de proposer au gouvernement des orientations susceptibles :

- d'enrichir le contenu culturel des politiques d'aménagement du territoire ;
- de mieux prendre en compte la dimension territoriale au sein des politiques de la culture.

Ces conclusions s'appuient sur un large éventail de témoignages qui font apparaître une nette distinction entre :

- dimension économique,
- dimension sociale,

du développement local induit par l'investissement culturel.

#### 1) Sur les rapports entre culture et développement économique.

- En terme d'emplois directs ou indirects, les investissements culturels peuvent avoir localement des effets appréciables, mais à l'échelle d'une ville ou d'une région, c'est un facteur secondaire. Les responsables n'attendent pas de la culture une réponse à leurs problèmes d'emploi.

- La qualité culturelle d'un site n'intervient qu'en second rang dans le choix de localisation d'une entreprise. Les facteurs décisifs demeurent la disponibilité de main-d'oeuvre formée, l'accessibilité, l'environnement scolaire et universitaire.

- En revanche, la culture est considérée comme une composante essentielle de stratégie économique à long terme. Préalable et condition de l'épanouissement d'un esprit de création, de projet, d'initiative de la part des décideurs, l'activité culturelle forme le sens de l'ouverture, du dynamisme et de la modernité indispensables au développement.

De plus en plus, la culture est associée au développement local : mobiliser les richesses existantes, privilégier les ressources humaines, tenir compte des spécificités des territoires.

On constate parfois que plus la situation économique est difficile, plus la politique culturelle est offensive, comme si, pour rayer l'image négative d'un pays en

---

<sup>13</sup> « L'aménagement culturel du territoire », Bernard Latarjet, La Documentation Française, Paris, 1992

déclin, il fallait passer par une transformation radicale et imposer une politique culturelle novatrice.

Cette conception de la culture comme composante d'un projet d'essor ou de conversion économique à long terme est à rapprocher de la place qu'elle prend simultanément au sein même des entreprises dans la formation des cadres et la gestion des personnels.

- Le patrimoine immobilier est considéré par les responsables locaux comme un élément essentiel d'une stratégie d'aménagement culturel du territoire régional et local et comme une chance de développement, notamment par le tourisme culturel.

## 2) Sur les rapports entre culture et développement social.

- Une majorité de responsables locaux affirment le rôle de la culture face aux grands problèmes de société contemporains auxquels ils sont de plus en plus directement confrontés. Ils privilégient la dimension sociale du développement induit par l'investissement culturel par rapport à sa dimension strictement économique.

- Du point de vue des fonctions sociales générales de la culture, les politiques culturelles territoriales s'efforcent d'atteindre deux objectifs :

-> améliorer l'adéquation des activités offertes aux attentes profondes de tous les habitants ;

-> concevoir des ensembles cohérents d'actions répondant à la fois aux aspirations élémentaires des populations isolées et défavorisées comme à ceux des publics les plus exigeants.

- La culture est considérée comme un facteur essentiel de « lien social » : permettre à chacun de donner forme et sens à son expérience de vie, de retrouver sa dignité et son identité, d'accéder aux moyens d'appréhender le monde, donner ou redonner l'envie de s'exprimer, de prendre en charge son destin. En ce sens, l'investissement culturel en tant que réponse à des aspirations de qualité de vie est nettement placé en tête des objectifs de l'aménagement culturel du territoire.

- Le développement culturel, dont les élus savent qu'il ne pourra pas, à lui seul, résoudre les nouveaux problèmes sociaux, est considéré désormais comme un élément majeur pour lutter contre l'exclusion, favoriser l'intégration, enrayer l'échec scolaire et l'illettrisme, inventer de nouvelles réponses au traitement social du chômage des jeunes, affronter la crise des banlieues...

Cette conscience des fonctions sociales de la culture, et de leur responsabilité dans ce domaine, peut amener les élus des régions et des villes à faire place, désormais, à toutes les formes de promotion par la culture, avec un souci de qualité, de professionnalisme et de rigueur. Un nouvel équilibre peut s'établir entre les investissements lourds, longtemps privilégiés, et le soutien à des activités de base, à des formes artistiques de moindre audience, comme le souligne un élu local cité dans le rapport auquel nous nous référons : « La contribution de la culture au développement ne peut plus être analysée comme il y a dix ans en terme de rééquilibrage du territoire par les grands équipements facteurs d'image et de notoriété : ce sont les objectifs de cohésion sociale, de traitement de la crise urbaine, de formation des jeunes, de création, qui sont désormais essentiels. »

Pour conclure ce chapitre, citons Bernard Latarjet, le rapporteur du document sur « L'aménagement culturel du territoire » : « La vigueur des témoignages recueillis, la fécondité des initiatives observées (...) montrent, notamment, que si l'emploi doit continuer de structurer l'existence de la plupart des gens, le rapport à la culture est aussi, et de plus en plus, facteur d'intégration, de cohésion et de statut social . »

## L'EMPLOI CULTUREL

### TENDANCES ET CARACTERISTIQUES

Dans le contexte spécifique de cette recherche-action, nous avons privilégié, pour l'appréhension de l'emploi culturel, une approche secteur + profession dictée par nos objectifs mêmes.

L'approche secteur s'imposait dès lors que nous étions amenés à évoquer les évolutions ou mutations dans les différentes disciplines et de couvrir au mieux l'ensemble des activités culturelles en nous intéressant aussi bien aux emplois culturels qu'aux emplois non-culturels.

L'approche profession permettait de ne pas se limiter aux seules activités culturelles.

Cette question de méthodologie est un problème majeur, comme le souligne l'introduction de l'étude réalisée sur « Le spectacle vivant<sup>14</sup> » : « Sur le plan de la méthode, la complexité et la spécificité de la branche impliquaient précisément de croiser plusieurs approches et différentes méthodologies (...). D'une part, la diversité des secteurs d'activités qui composent le spectacle vivant, l'atomisation des structures de production et de diffusion, la difficulté enfin à les appréhender, ont conduit à privilégier une entrée par les « entreprises » et les secteurs d'activités. En outre, l'analyse des compétences mises en oeuvre et des besoins de formation ne pouvait se faire qu'à la condition de dépasser l'analyse sectorielle. La méthode retenue a été celle de l'analyse de groupes de salariés par famille de métiers. »

Faute de disposer d'une nomenclature des métiers de la culture en Europe, nous avons retenu, pour la délimitation du secteur culturel, la référence acceptée dans les pays de l'Union européenne, *la classification des secteurs culturels selon l'UNESCO*, et la liste des secteurs d'activités établie par l'Observatoire de l'Emploi Culturel<sup>15</sup> (voir ci-joint) à partir de la Nomenclature d'Activités Françaises (NAF).

Xavier Greffe insiste, de son côté, sur « une difficulté majeure de la mesure de l'emploi culturel (qui) vient de l'existence de deux paradigmes : l'activité ou le contenu de l'emploi (...). Si on part du paradigme de l'activité, on ignore les emplois culturels qui ne se situent pas dans les domaines dits culturels ; si on part du paradigme de la nature de l'emploi, il faut alors aller rechercher l'emploi culturel dans tous les secteurs d'activité quels qu'ils soient - culturels ou non - ce qui est difficile et passe au mieux par des enquêtes à l'extrapolation délicate. »

---

<sup>14</sup> Ouvrage déjà cité

<sup>15</sup> « L'emploi dans le secteur de la culture » - Ministère de la Culture et de la Communication - DEP - 1998

## NOMENCLATURE D'ACTIVITES FRANCAISE (NAF)

---

### - Liste des classes NAF retenues dans le champ culturel -

---

22.1A	Edition de livres
22.1C	Edition de journaux
22.1E	Edition de revues et périodiques
22.1G	Edition d'enregistrements sonores
22.1J	Autres activités d'édition
52.4R	Commerce de détail de livres, journaux et papeterie
74.2A	Activités d'architecture
92.1A	Production de films pour la télévision
92.1B	Production de films institutionnels et publicitaires
92.1C	Production de films pour le cinéma
92.1D	Prestations techniques pour le cinéma et la télévision
92.1F	Distribution de films cinématographiques
92.1G	Edition et distribution vidéo
92.1J	Projection de films cinématographiques
92.2A	Activités de radio
92.2B	Production de programmes de télévision
92.2C	Diffusion de programmes de télévision
92.3A	Activités artistiques
92.3B	Services annexes aux spectacles
92.3D	Gestion de salles de spectacles
92.3J	Autres spectacles
92.4Z	Agences de presse
92.5A	Gestion des bibliothèques
92.5C	Gestion du patrimoine culturel

Afin d'éclairer les dynamiques internes, les effets de la pluridisciplinarité, les pistes de croissance de l'emploi et le vivier de « nouveaux métiers », nous avons tenté, tout d'abord, de dresser un tableau synthétique des grandes fonctions communes à l'ensemble des filières. Nous avons adopté, comme point de départ, la typologie proposée par Jean-Michel Djian, dans « La politique culturelle<sup>16</sup> », qui organise les professions culturelles autour de quatre grands pôles : artistique, pédagogique et scientifique, économique, et secteur public, et nous nous sommes également appuyés sur le schéma défini en commun avec les partenaires de la Recherche-action<sup>17</sup>. Nous n'avons retenu, pour les professions afférentes, que les fonctions de direction ou de responsabilité générale.

Sans prétendre éviter tous les écueils, nous nous sommes efforcés ensuite de traduire quelques grandes tendances induites par :

- les changements structurels ;
- le développement des nouvelles technologies ;
- les politiques culturelles ;
- les nouveaux territoires de l'action culturelle ;
- les nouveaux besoins exprimés par les professionnels.

---

<sup>16</sup> « La politique culturelle », Jean-Michel Djian - Le Monde éditions - 1996

<sup>17</sup> voir « Cadre de la Recherche-action », chapitre « Stratégie et Méthodologie »

**TABLEAU SYNTHETIQUE DES FILIERES**

		<b>CINEMA AUDIOVISUEL</b>	<b>LIVRE EDITION</b>	<b>MUSIQUE</b>	<b>THEATRE DANSE LYRIQUE</b>	<b>ARTS VISUELS DESIGN</b>	<b>PATRIMOINE MUSEES</b>
<b>POLE ARTISTIQUE</b>	CREATION	Auteur Compositeur Metteur en scène	Auteur	Compositeur	Auteur Compositeur Metteur en scène Chorégraphe	Peintre Sculpteur Photographe Concepteur graphique	Peintre Sculpteur Photographe Concepteur graphique Architecte Artisan d'art
	INTERPRETATION	Comédien	Traducteur littéraire	Chef d'orchestre Musicien	Comédien Danseur Chanteur Musicien		
<b>POLE ECONOMIQUE</b>	PRODUCTION	Producteur	Editeur	Producteur	Producteur Dr. d'institution culturelle	Editeur Dr. de Galerie d'art	Conservateur de Musée ou du Patrimoine
	DIFFUSION	Diffuseur Distributeur Directeur de salle Dr. de festival Prog. radio Prog. télévision	Diffuseur Distributeur Libraire	Editeur Distributeur Disquaire Org. de tournée Directeur de salle Dr. de festival Prog. radio Prog. télévision	Org. de tournée Directeur de salle Dr. Institution culturelle Dr. de festival	Dr. de Galerie d'art Diffuseur	Conservateur de Musée ou du Patrimoine
<b>POLE PEDAGOGIQUE ET SCIENTIFIQUE</b>	FORMATION	Dr. école de cinéma et audiovisuel	Dr. Institut livre et édition	Dr. école musique	Dr. école théâtre, danse, musique, chant	Dr. école des Beaux-Arts	Dr. école muséologie et patrimoine
	CONSERVATION	Dr. cinémathèque Dr. Institut conservation	Directeur Archives	Directeur phonothèque		Conservateur de Musée	Conservateur de Musée ou du Patrimoine
	MEDIATION		Bibliothécaire	Médiateur culturel			Conférencier
	ANIMATION	----- Animateur culturel					

Ce tableau ne prend en compte que les fonctions de direction ou de responsabilité générale

Légende :

Dr. = Directeur ; Org. = Organisateur ; Prog. = Programmateur

## I - ESSAI DE GLOBALISATION DES FILIERES : COMMENTAIRES.

1) Dans la chaîne qui va du créateur au public, trois grandes fonctions sont généralement reconnues : CREATION, PRODUCTION, DIFFUSION.

Il nous a paru nécessaire d'associer à la CREATION la fonction d'INTERPRETATION qui permet la transmission de l'oeuvre au plus grand nombre. Le rôle du musicien, du comédien, du danseur, par exemple, est fondamental dans le processus. La première « médiation » est celle de l'interprète, à l'exception de l'auteur en langue originale, du peintre, du sculpteur et de l'artisan d'art (si on le classe parmi les créateurs). Par rapprochement, l'interprétation correspondrait à la fonction d'historien d'art dans « Patrimoine / Musées ».

2) La PRODUCTION (ou EDITION) traverse l'ensemble des secteurs, y compris « Patrimoine / Musées », si l'on accepte de considérer qu'elle est alors synonyme de MISE EN VALEUR.

3) FORMATION ET CONSERVATION sont également des fonctions essentielles. Seul, le spectacle vivant, art de l'éphémère, ne peut se conserver qu'à travers le support matériel d'autres secteurs : livre, photo, radio, télévision, cinéma.

4) La MEDIATION demande à être précisée. Donnons-en ici la définition retenue par le ministère français de la Culture, à l'occasion d'un séminaire professionnel<sup>18</sup> : « Les pratiques de médiation désignent les modalités de mise en relation de la production artistique avec les publics. Elles visent à favoriser le développement des démarches d'appropriation de l'art vivant et du patrimoine artistique et culturel (...). Les pratiques de la médiation ne peuvent se confondre avec celles de l'animation... ».

\*

\* \*

5) Le tableau ne rend pas compte de la classification généralement admise en trois grands groupes : artistique, technique et administratif, faute de pouvoir y détailler les familles de métiers. Il est aisé toutefois de vérifier la pertinence de cette classification pour l'ensemble des secteurs.

6) Le tableau, qui ne présente que des emplois directs, soulève la question récurrente et complexe de l'emploi direct et de l'emploi indirect. Certaines structures ont des services intégrés qui, de fait, correspondent à des professions directement liées à une filière ou un ensemble de filières. Mais ces services sont aujourd'hui le plus souvent sous-traités, phénomène accentué par la tendance à l'externalisation pratiquée par les grandes structures.

Quelques exemples : pour la musique, les studios d'enregistrement ;  
pour le cinéma et l'audiovisuel, le studio de tournage ;  
pour le spectacle vivant, l'atelier de décors et de costumes.

---

<sup>18</sup> « Points de vue sur la médiation artistique et culturelle » - DDF-ARSEC - 1995

Par ailleurs, où situer l'agent (littéraire ou artistique) commun à presque toutes les filières, mais qui fait profession d'intermédiaire indépendant ? Devons-nous intégrer aujourd'hui le (ou la) chargé(e) de relations publiques, attaché(e) de presse, responsable de communication, les services « communication » spécialisés faisant souvent partie des structures ou en étant parfois indépendants ?

7) Un quatrième « pôle » n'est pas intégré, qui correspond aux emplois de la filière culturelle de la fonction publique : fonctionnaires culturels dans les ministères ou en poste dans les ambassades, et fonction publique territoriale dans les villes, départements (ou provinces) et régions, qui offre des postes nombreux et variés. Ils exercent généralement une fonction transversale qui n'est pas tributaire d'un secteur culturel précis.

8) Enfin, le tableau fait ressortir les limites de l'exercice, et c'est peut-être son principal mérite : il ne permet pas de rendre véritablement lisible la perméabilité des secteurs, les tendances à la multidisciplinarité, et il n'intègre que les professions traditionnelles, bien définies. Statique, il ne peut rendre compte des nouveaux territoires de l'action culturelle ni de l'émergence de nouveaux métiers.

Ce sont ces tendances et ces aspects que nous allons analyser ci-après.

## II - TENDANCES

### 1. Les changements structurels.

Dans les industries culturelles, si les restructurations engagées dans les années 80 par les grandes entreprises pour développer leur productivité semblent arrivées à leur terme, le développement de l'informatique et des nouvelles technologies conduit, dans un premier temps du moins, à une compression des effectifs. Par ailleurs, la forte tendance à l'«externalisation» se traduit par la suppression de services autrefois intégrés. Mais le développement des industries de l'information, qui concernent aussi bien l'audiovisuel que l'édition et le secteur musical, amène les grands groupes de communication à investir dans ces secteurs.

Il faut donc également prendre en compte les stratégies industrielles de ces grands groupes dont les filiales nationales sont souvent de grosses PME. Le groupe aura les moyens financiers d'investir dans un secteur, comme les nouveaux médias par exemple, et d'assurer son développement. D'autres stratégies conduiront à la création de petites structures pour circonscrire les risques, ou vers le rachat d'entreprises moyennes en développement, mais manquant de fonds propres.

A propos des relations entre petites, moyennes et grandes structures, il pourrait s'avérer intéressant, pour l'industrie européenne, d'analyser le réseau complexe développé par l'industrie audiovisuelle US, pour les nouveaux distributeurs indépendants par exemple, qui

permet de relier de petites unités de production à des moyennes ou grandes sociétés de financement et de distribution.

Une autre caractéristique de ces secteurs est le développement en grand nombre de petites et moyennes entreprises privées. Ce phénomène tient, pour une part, à un transfert d'activités des grandes entreprises vers des petites qui agissent comme prestataires de services. Se développent, d'autre part, de façon autonome, des micro-entreprises qui offrent des services nouveaux, notamment dans le secteur des nouvelles technologies. Les effectifs sont généralement faibles (quelques emplois), et les structures fragiles économiquement. Mais le nombre de créations d'entreprises semble l'emporter sur le nombre de celles qui disparaissent après 2 ans à 3 ans. Cette dynamique reste malheureusement peu visible du point de vue statistique.

Pour l'audiovisuel et le spectacle vivant, qui connaissent depuis le début des années 80 une forte croissance de leurs effectifs, le problème provient de la stabilisation de l'offre de travail, qui se traduit par une diminution du revenu moyen de chacun. Dans les arts plastiques, pour les artistes indépendants comme les peintres ou les sculpteurs, ce revenu est particulièrement faible et conduit les artistes à mener de front leur travail de création et un travail rémunéré, généralement dans l'enseignement. Pour une grande part des musiciens classiques, le travail d'enseignement devient la profession stable ; pour les danseurs, c'est parfois l'occasion d'une seconde carrière.

La crise des grandes structures du spectacle vivant, confrontées à la diminution ou à la stagnation quasi générale des crédits publics, se traduit par une tendance à la réduction du nombre de productions, ou au maintien d'un même volume de productions mais en réduisant certains coûts de production. Sans être seuls mis en cause, les théâtres lyriques sont devenus emblématiques de cette situation préoccupante. Malgré, ou à cause de cette crise, on assiste également à l'émergence de multiples petites organisations indépendantes, de nouveaux genres de spectacles, de nouveaux modes de diffusion.

L'économie du spectacle vivant a toujours été fragile. Mais les contraintes économiques croissantes conduisent à l'exigence d'une gestion plus rigoureuse. Elles poussent également vers une différenciation des segments du marché, en fonction des coûts de production des spectacles. S'y ajoute le développement de la concurrence, non plus seulement artistique, mais économique, avec l'ouverture européenne et l'effondrement des marchés des pays de l'Est.

**Cette situation conduit à une demande de professionnalisation et de qualification accrues dans les métiers de la production, de la gestion, de la commercialisation, de la communication, et de la recherche de financements.**

La multiplication des micro-entreprises dans tous les secteurs considérés est doublement intéressante :

- les petites structures sont généralement les plus innovantes, elles représentent « l'avant-garde », elles sont le vivier de la création ;
- les nouvelles technologies de l'information sont un outil qu'elles s'approprient d'autant plus aisément qu'elles facilitent la mise en réseau.

Si certaines de ces entreprises se situent résolument dans le secteur marchand, et le revendiquent, d'autres se situent à mi-chemin du public et du privé, en particulier dans le

secteur associatif. Leurs possibilités de développement ne sont généralement pas prises en compte et les politiques culturelles nationales ne semblent pas adaptées à ce paysage.

Le financement des secteurs du champ culturel, comme l'indique Jacques Rigaud, doit être considéré comme un investissement. Il s'agit d'aider les entreprises à prendre des risques, à faire face à la période de montée en charge des projets, à se pérenniser et à pérenniser leurs emplois, alors que l'on assiste actuellement à une précarisation de plus en plus grande de ces emplois.

Les acteurs culturels développent des « projets » qui correspondent à une politique de l'offre. Comme l'analyse avec pertinence Xavier Greffe, *« créations d'activité et d'emplois sont inhérentes l'une à l'autre et l'artiste ne trouvera souvent d'emploi qu'en s'investissant dans le projet qui le garantira (...) La politique d'emploi pertinente sera celle qui renforcera la capacité des artistes à créer de nouveaux biens et de nouveaux services. »*

L'ensemble de ces secteurs fonctionnent selon une logique de « projet ». On voit donc apparaître, de plus en plus nombreux, des « créateurs-entrepreneurs » qui, dans tous les secteurs, conçoivent, produisent, diffusent, et développent une micro-entreprise qui créera et produira un nouveau projet si le premier s'est avéré économiquement viable, ou sinon disparaîtra. Cette fonction de création n'est pas seulement portée par un individu, mais aussi par des équipes. Situation que l'on trouve classiquement dans le théâtre, la variété (musiques populaires) ou le cinéma.

Les professionnels de la musique relèvent la nécessité d'une meilleure communication entre les différentes branches du secteur et appellent de leurs vœux une coopération plus étroite, une collaboration fondée sur l'échange de savoir-faire. Dans le même temps, dans d'autres secteurs, les réseaux professionnels se renforcent. Sur un autre plan, les projets de développement des « creative quarters » du Royaume-Uni s'appuient sur la logique de réseau pour le développement d'une nouvelle industrie culturelle qui passe par les créateurs et les micro-entreprises.

**Logique de projet et logique de réseau semblent être des clés pour la dynamique de développement et d'emploi dans le champ culturel.**

## **2. Le développement des nouvelles technologies.**

Les industries culturelles sont logiquement plus sensibles et plus directement affectées par les mutations et les bouleversements provoqués par l'irruption des nouvelles technologies. Audiovisuel, cinéma, livre, presse, industrie musicale sont concernés, tant dans leurs modes de production que de diffusion, par l'informatique, le numérique, Internet et le multimédia. L'« industrie de l'information » fait irruption, transversalement, dans l'ensemble de ces secteurs et pourrait en modifier substantiellement les supports et les contenus.

Ce qui apparaît comme une révolution est un défi, mais pourrait devenir une chance pour les industries culturelles, car elles pourraient consacrer un nouveau pouvoir conquis par

les artistes et les ingénieurs ensemble. Comme le fait remarquer Jean-Michel Djian<sup>19</sup>, *cyber* ne vient-il pas du grec *kubernân*, diriger ? Cet enjeu se trouve aujourd'hui en partie masqué par les grandes manœuvres économiques en cours dirigées par les groupes de télécommunication et de communication, mais ce jeu de Monopoly mondial traduit la volonté de maîtriser les supports autant que les contenus.

**Cette révolution technologique affecte aujourd'hui toutes les fonctions de la filière : création, production, diffusion, conservation. Elle détermine de nouveaux besoins dans l'éducation, la formation et la médiation.**

S'il est difficile aujourd'hui d'affirmer que la mutation des métiers technico-artistiques est de nature à permettre l'émergence d'un nouvel art, le rôle de l'artiste, du **créateur**, est fortement réaffirmé, soit que l'on considère que lui seul est à même de forger la grammaire et la syntaxe du multimédia, ou que la créativité en Europe est une grande chance pour ce continent par rapport à la concurrence américaine.

En ce qui concerne la **production**, les nouvelles technologies jouent un rôle crucial dans l'essor des micro-entreprises privées, conséquences parfois d'une démarche individuelle de reconversion professionnelle, porté essentiellement par des promoteurs de projets, motivés, animés d'un fort esprit d'entreprise. Elles permettent également la naissance d'entreprises « virtuelles » qui travaillent en réseau. Un éditeur peut ainsi constituer une équipe pour chaque production de CD-Rom, sans même avoir à regrouper physiquement les intervenants au sein de son entreprise. Une des caractéristiques fortes du secteur, la flexibilité, trouve ici son application. Enfin, mais s'agit-il bien d'emplois culturels, de jeunes professionnels créent des sociétés locales pour le développement de sites web pour le compte d'autres entreprises.

L'édition multimédia cristallise la rencontre des professionnels de l'édition et de l'audiovisuel, des ingénieurs et techniciens et des professions artistiques. Mais elle fait apparaître également de nouvelles compétences comme les concepts-développeurs, les créateurs d'interface, etc. La production de CD-Rom fait appel à tous les secteurs artistiques en mêlant texte, image et son, et touche jusqu'au secteur des musées qui proposent ainsi visites ou expositions virtuelles.

Les conséquences sur la **diffusion / distribution** font l'objet de débats passionnés. Si tout le monde s'accorde pour affirmer que le produit livre ou disque ne va pas disparaître à brève échéance, remplacé par son équivalent virtuel, les expériences qui se développent dans le domaine du commerce électronique frappent les imaginations tout en suscitant le scepticisme. Il est acquis aujourd'hui qu'un livre ou un disque commandé sur Internet peut être livré à domicile deux jours après. Une librairie ou un magasin de disques virtuels sont en mesure de proposer un catalogue qu'aucun magasin ne sera en mesure de stocker. C'est l'idée qui a présidé à la création d'Amazon.com, aux Etats-Unis : trois millions de titres en langue anglaise en circulation dans le monde, alors qu'une très grande librairie ne peut proposer que cent mille titres. Après trois ans d'activité, Amazon.com a répertorié les trois millions de titres disponibles, servi plus de deux millions et demi de clients au cours des douze derniers mois et

---

<sup>19</sup> « La politique culturelle », déjà cité.

emploi mille employés, sans avoir fait de bénéfiques. Ses entrepôts ne contiennent en moyenne que deux mille titres. Le site propose des services annexes : messagerie pour les clients, salon littéraire, magazine et, depuis quelques mois, cassettes audio et vidéo, jeux et films numérisés sur support DVD.

La prospective, dans le secteur du disque, va encore plus loin puisque, techniquement, il est possible d'envisager aujourd'hui de composer son propre programme musical et d'enregistrer son propre CD sans avoir à se déplacer. Se pose donc la question de l'avenir du support enregistré, et d'un maillon essentiel de la chaîne qui est le libraire ou le disquaire, sans compter le distributeur.

A l'heure actuelle, le commerce électronique représente un pourcentage infime de parts de marché, et nul ne peut prévoir les réactions du consommateur ou des professions concernées. La coexistence n'a donc que peu d'incidence directe sur l'emploi, mais elle entraîne une forte demande de personnel qualifié en informatique et connaissance des nouveaux médias, et une remise en question des formations traditionnelles.

Cette évolution oblige également à poser la question de la relation des industries culturelles avec leur public (leurs clients ?). Le cinéma en est un exemple intéressant : le projet de cybercinéma montre que la diffusion n'aura plus besoin du support matériel du film. Mais un nouveau système de distribution ne résoudra pas la question de la fréquentation. Ce qui amène Peter Fleishmann à intégrer à son projet une dimension d'animation.

Le développement des nouvelles technologies et d'Internet pose la question fondamentale de la démocratisation de l'accès aux nouvelles sources d'information ainsi disponibles. Il est pour l'heure considéré que le multimédia risque d'aggraver les inégalités sociales : le taux d'équipement des familles est fonction de leur pouvoir d'achat, et l'inégalité sociale devant l'accès au multimédia est avant tout la conséquence des inégalités culturelles. On évoque régulièrement une plus grande facilité d'accès -du grand public, des minorités...- aux produits culturels grâce à la distribution en réseau. Rien n'est donc moins sûr. Nous nous trouvons directement confrontés :

- à une question fondamentale d'éducation. Comme le soulignait Barbara Lison-Ziessow, la question n'est pas seulement de former les gens à savoir utiliser les nouveaux outils, mais de leur apprendre le meilleur usage de l'information disponible ;
- à des besoins grandissants d'animation et de médiation : tout un champ s'ouvre aujourd'hui qui nécessite d'ores et déjà une forte création d'emplois.

### **3. Les politiques culturelles.**

Les politiques culturelles sont interpellées, et parfois mises en cause, mais la nécessité d'une politique culturelle du territoire se fait jour dans certains pays, et le développement local et régional fait l'objet de toutes les attentions.

• L'échelon local et régional est sans doute le grand bénéficiaire d'une politique culturelle cohérente, qui lui permet d'en tirer des bénéfices d'image, de cohésion sociale, mais aussi en terme économique et de valorisation de ses ressources humaines.

C'est aussi un échelon privilégié d'impulsion et de soutien aux projets culturels et à la diffusion culturelle, en ce qu'il lui est possible de détecter les besoins non ou mal satisfaits et d'y répondre clairement. Villes, départements, régions, se doivent d'analyser les besoins culturels, de hiérarchiser leurs priorités et de surmonter les apparentes contradictions entre excellence artistique et action populaire.

Les villes commencent à repenser et requalifier l'espace urbain en s'appuyant aussi bien sur l'excellence artistique (architectes, créateurs) que sur l'action culturelle : équipements de proximité, projets culturels d'insertion de populations en difficulté... Elles ont besoin d'animateurs qualifiés pour impulser et accompagner projets artistiques et projets d'habitants.

Les actions de développement des territoires ruraux s'appuient principalement sur six secteurs : le patrimoine, la lecture publique, le cinéma, les écoles de musique, les nouvelles technologies de communication audiovisuelle et les festivals. Là encore, la formation d'un vivier de responsables culturels est indispensable, comme le développement de petits équipements adaptés.

Des réseaux de pôles intercommunaux en zone rurale se créent pour la réalisation et l'utilisation en commun d'une bibliothèque, d'une école de musique... Des réseaux de villes au sein d'une même région, commencent à se fédérer pour promouvoir la création, la coproduction et la diffusion d'oeuvres artistiques.

- Trois raisons de développer des politiques culturelles nationales ont été avancées :
  - . garantir et créer les conditions de base de la créativité dans la société ;
  - . garantir un accès démocratique à la culture ;
  - . garantir une diversité culturelle.

Si la nécessité des politiques nationales a été régulièrement soulignée, les politiques actuelles ont été dénoncées : un nouveau modèle est nécessaire. Ont été soulevées les contradictions qui consistent à financer lourdement les institutions traditionnelles et à consacrer très peu d'argent pour l'expérimentation et l'innovation, à continuer de bâtir des équipements culturels lourds sans tenir compte de l'évolution des formes et des genres, des besoins en équipements plus légers, des nouvelles attentes du public.

La notion de politique du territoire a été évoquée, pour souligner la nécessaire prise en compte d'une évaluation globale des ressources patrimoniales, ou pour s'interroger sur la meilleure façon de favoriser le développement économique du cinéma et de l'audiovisuel : faut-il renforcer les pôles de production existants, qui sont géographiquement concentrés autour de quelques villes européennes ?

De fortes demandes se sont exprimées pour que l'éducation intègre une plus grande sensibilisation aux disciplines artistiques dès le plus jeune âge (en ce qu'elles contribuent au développement de la créativité de l'enfant), et une initiation à l'informatique et aux nouvelles technologies, corrélativement à une réflexion sur leur usage.

• Concernant l'Union européenne, les attentes sont nombreuses mais ne sont pas toujours clairement formulées. La reconnaissance officielle de la culture, par son inscription dans le développement communautaire, suscite de grands espoirs. Il est rappelé l'importance de développer la mobilité des productions culturelles et la circulation des professionnels qui se heurtent aujourd'hui à des disparités fiscales et de législation sociale qu'il serait urgent d'harmoniser.

Concluons en rappelant qu'il ne suffit pas de plaider pour l'intervention publique, mais pour une politique culturelle qui assume ses choix et ses priorités, et qui sait innover dans ses modes d'intervention.

#### **4. Les nouveaux territoires de l'action culturelle.**

Pour s'en réjouir ou pour le redouter, il a été mainte fois souligné que l'emploi culturel aujourd'hui avait « contaminé » de larges secteurs de la vie économique et sociale. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons tenté une approche des ces « nouveaux territoires ». Il nous semble pouvoir distinguer 5 grands secteurs :

##### **a) Les loisirs et le tourisme culturel.**

Il existe un phénomène « loisirs » dû au développement du temps libre et à l'élévation du niveau de vie. Il est lié à des changements de mode de vie. Analysé sous l'angle des loisirs, la totalité du champ culturel trouve sa place, depuis la radio, la télévision et le cinéma jusqu'au patrimoine et aux musées, en passant par le livre et le spectacle vivant, ce qui ne signifie évidemment pas que les deux secteurs puissent être confondus. Les activités de loisirs et de tourisme constituent un champ économique transversal à de nombreux secteurs.

On connaît le formidable développement du tourisme international, devenu la première industrie mondiale, employant 255 millions de personnes à travers le monde. Ses maux sont également bien connus : trop de touristes tuent le tourisme. Le tourisme culturel apparaît comme un antidote à cette situation et comme une chance pour l'Europe qui dispose d'un patrimoine riche et diversifié et propose un large éventail de festivals et de manifestations culturelles. Pratique essentiellement individuelle jusqu'alors, le tourisme culturel ne relève pas a priori d'activités organisées pour des groupes. Un tourisme culturel organisé commence toutefois à se développer, qui pourrait devenir un atout aussi bien pour la culture que pour le tourisme, dans le cadre d'un développement maîtrisé. En multipliant les centres d'intérêts, en imposant des groupes peu nombreux, en étant moins tributaire des « saisons » touristiques, le tourisme culturel pourrait corriger peu à peu les effets pernicioseux du tourisme de masse.

Le tourisme culturel est aujourd'hui considéré comme un des vecteurs importants du développement de l'emploi culturel. La notion même de patrimoine s'est considérablement étendue, incluant désormais quartiers anciens des villes ou bâtiments contemporains, patrimoine industriel, patrimoine rural... L'augmentation du nombre des musées en Europe s'est accompagnée de leur diversification. L'influence des festivals ou des manifestations culturelles sur la fréquentation touristique s'est confirmée. Pour éviter la concentration dangereuse sur quelques monuments phares, des stratégies ont été développées. L'offre

touristique doit se diversifier et se qualifier. Il faut aussi organiser un marché européen, comme le prouve la réussite des « itinéraires culturels » soutenus par le Conseil de l'Europe.

Le fractionnement des marchés, la disparité de la demande, la complexité du dispositif à mettre en place oblige à la collaboration des professionnels, des associations culturelles, et des pouvoirs publics locaux et nationaux. Cette collaboration suppose que professionnels du tourisme et professionnels de la culture surmontent la méconnaissance que ces milieux ont l'un de l'autre.

Car contrairement au tourisme de masse, le développement de ce secteur repose sur un accueil de très bon niveau, passe par la multiplication et la professionnalisation des guides et nécessite une animation artistique et culturelle de grande qualité. Le tourisme culturel réclame un personnel qualifié. Potentiel important d'emploi pour les professionnels du spectacle vivant, le tourisme culturel souligne également la nécessité de développer les professions d'animateur et de médiateur.

Nous n'insisterons pas sur l'effet induit pour les activités de transport, de l'hôtellerie, de la restauration... qui a été mis en évidence par de nombreuses études.

#### **b) Les services.**

Nous avons vu, pour les industries culturelles en particulier, que la pratique de l'externalisation conduisait les grandes entreprises à sous-traiter désormais une partie de leurs activités à de petites entreprises de services extrêmement spécialisées. Ce phénomène se retrouve dans l'audiovisuel, l'édition, l'industrie musicale. Ce phénomène touche également le patrimoine et les musées, les réductions budgétaires les ayant amené transférer vers le secteur privé certaines prestations. Se constituent ainsi des petites unités très performantes et pourvues de personnel spécialisé et hautement qualifié.

Le développement des nouvelles technologies conduit également à la multiplication de petites entités de services qui ont pour particularité d'associer, dans une approche pluridisciplinaire, des créatifs et des spécialistes de l'informatique disposant généralement d'un haut niveau de qualification autodidacte.

Le secteur des arts plastiques, confronté à la crise économique et à la difficulté d'exposer (qu'il s'agisse des salons, expositions, ou galeries d'art), s'oriente vers des regroupements d'artistes autour d'espaces de travail et d'exposition disposant de services communs, ou vers les systèmes des « dépôt-vente d'art contemporain ».

L'imagination, la créativité... et le développement micro-économique à travers les services semblent caractériser le champ culturel dans la période actuelle. On peut rattacher à ces activités les nouveaux métiers que sont l'ingénieur culturel, le manager culturel ou l'administrateur culturel, capables à la fois de porter un projet, de procéder aux études de faisabilité, de réaliser son financement, et d'assurer son suivi et son évaluation.

### **c) La cohésion sociale et l'insertion**

Un consensus semble s'être établi sur la nécessité d'enrichir le contenu culturel des actions spécifiques qui sont conduites en Europe, pour lutter contre toutes les formes d'exclusion, favoriser l'intégration, inventer de nouvelles réponses au traitement social du chômage des jeunes ou affronter la crise des banlieues...

Les activités culturelles ont une valeur reconnue de communication sociale et les politiques souhaitent utiliser le potentiel d'intégration qu'elles représentent. Il apparaît, de fait, à travers des initiatives multiples, sans renier d'autres efforts plus lents et plus coûteux, que l'investissement culturel est sans doute le plus immédiatement efficace, celui qui contribue le plus, et le plus vite, à l'intégration dans la société :

- . ateliers d'écriture pour jeunes chômeurs,
  - . travail de création théâtrale,
  - . jeunes réinsérés grâce au cirque, à la danse ou au chant,
  - . stages à dominante culturelle dirigés par des artistes professionnels,
  - . fouilles archéologiques,
  - . actions pour la reconnaissance des cultures des quartiers dans leur métissage (multiculturel),
  - . réhabilitation de la culture des habitants des quartiers (travail sur la mémoire), etc,
- produisent des effets positifs.

Les politiques culturelles et artistiques se développent également dans les hôpitaux ou les prisons, où des photographes, des comédiens, des écrivains, des musiciens, des peintres, interviennent régulièrement. Concerts, représentations théâtrales ou expositions sont souvent complétés par des ateliers.

Dans tous les cas cités, le résultat va souvent au-delà de l'objectif d'aide à la réinsertion et débouche parfois sur un authentique travail de création artistique. Le rôle et la responsabilité de l'artiste sont considérables. Il doit dépasser la fonction caricaturale de « médecin des maladies urbaines », de « pansement des plaies sociales », et se révéler créateur de nouvelles identités, de nouveaux repères, de nouveaux patrimoines.

Cette fonction est parfois violemment rejetée par les artistes, qui ont le sentiment d'être « instrumentalisés ». D'autres trouvent, dans ces expériences, un enrichissement de leur travail et un sentiment d'accomplissement.

Il n'en reste pas moins nécessaire de s'interroger sur les limites d'un système qui conduit à faire de la culture un vecteur de régulation sociale.

### **d) L'entreprise**

Les relations de la culture avec l'entreprise peuvent prendre des formes variées. La mieux connue est le mécénat d'entreprise.

L'intervention privée en faveur de la culture est une tradition encouragée par presque tous les pays de l'Union européenne, ne serait-ce qu'à travers un système de déduction fiscale, que seule la Suède n'autorise pas.

Les entreprises et les structures culturelles ont appris à travailler ensemble, et les pratiques se sont professionnalisées. Se créent aussi, de part et d'autre, des métiers qui se spécialisent. Les entreprises ouvrent des départements ou des fondations qui nécessitent l'emploi de personnes qualifiées pour les relations avec le monde de la culture. Les entreprises culturelles, de leur côté, intègrent la recherche de financements privés dans leur stratégie économique, et se dotent progressivement des postes correspondants, ou s'adressent à quelques agences spécialisées en ingénierie et financement culturels.

Mais les relations du spectacle vivant en particulier, avec l'entreprise, s'avèrent plus diversifiées : stages de formation pour les salariés, spectacles mettant en scène les dysfonctionnements d'un service. Ce secteur comporte des compagnies théâtrales spécialisées, intéresse certaines agences de communication, et dispose même d'un Festival international du Théâtre d'Entreprise (FITE), pour sa promotion et sa diffusion.

Confrontés aux difficultés du marché de l'emploi, les professionnels du spectacle ont élargi leurs activités à des animations ou spectacles occasionnels. Ainsi, en France, en 1996, un tiers des employeurs d'artistes étaient des entités non culturelles : hôtels, restaurants, hôpitaux, maisons de retraite... ou écoles et comités d'entreprise.

Rappelons enfin que le développement des parcs de loisirs leur confère désormais une place primordiale dans l'emploi des artistes et des techniciens du spectacle vivant.

#### **e) La fonction publique**

Le développement des politiques culturelles a amené la croissance d'une administration de la culture. On trouve, bien entendu, ces fonctionnaires dans les ministères de la Culture ou des Affaires étrangères (et à l'étranger dans les ambassades : conseillers et attachés culturels), mais la fonction publique territoriale dispose aujourd'hui d'une filière culturelle dans de nombreux pays. Villes, départements (ou provinces) ou régions offrent des postes nombreux et variés, notamment dans le secteur du patrimoine, des bibliothèques et des enseignements artistiques. Ces agents spécialisés ont un rôle de garant de l'intérêt général, et pilotent des initiatives artistiques ou culturelles. Dans les municipalités, ils sont Directeurs des Affaires culturelles, dans d'autres collectivités, ils peuvent être chargés de mission, ou conseillers techniques.

## 5. Les besoins exprimés par les professionnels de la culture.

Il ressort des analyses des professionnels de la culture que les compétences et les familles de métiers émergents ou en développement se réfèrent à 5 types de besoins :

- intégration de la dimension économique
  - . management
  - . gestion
  - . secteur juridique
  - . marketing
  - . recherche de financement
- intégration des nouvelles technologies
  - . techniciens spécialisés informatique
    - numérique
    - son
    - éclairage
    - effets spéciaux
- montage et gestion de projets / pluridisciplinarité
  - . ingénieurs culturels
  - . managers culturels
- relation au(x) public(s)
  - . communication / relations publiques
  - . médiation
  - . animation
- enseignement et formation.

Les études menées sur l'édition électronique et la société de l'information relèvent que les nouvelles professions de l'information seront structurées en fonction de 3 interfaces :

- . design et technologie,
- . contenu et technologie,
- . management et technologie.

## **III - LES MUTATIONS DE L'EMPLOI ET LES FORMATIONS**

La professionnalisation des travailleurs culturels à tous les niveaux est le premier constat. Il est suivi d'une demande de renforcement de cette professionnalisation face aux mutations en cours, plus précisément dans les emplois d'organisation et de gestion, et d'une demande de formation à l'informatique, aux nouvelles technologies et aux nouveaux médias.

Cette plus grande professionnalisation des métiers « classiques » dans les filières traditionnelles s'accompagne de l'apparition de nouveaux métiers liés aux nouvelles technologies, qui sont le fait d'individus disposant d'un haut niveau de qualification autodidacte.

L'approche pluridisciplinaire est désormais une composante essentielle du développement des projets artistiques et culturels, qui sont la base de la croissance de l'emploi dans la culture.

La notion de « l'artiste-entrepreneur » a toujours existé dans le champ culturel, mais le développement des technologies de l'information et d'Internet lui permet d'accéder aux industries culturelles, où il revendique une place qui ne tient plus seulement à son statut d'artiste ou à sa créativité, mais également à sa capacité de développement économique, renforcée par son aptitude à travailler en réseau.

Les mutations en cours renforcent la demande pour des spécifications de l'emploi culturel déjà connues, conférant aux professionnels du champ culturel un avantage certain sur les travailleurs dans d'autres secteurs d'activités :

- . créativité, qualification artistique,
- . polyvalence,
- . capacité à travailler en équipe et en réseau,
- . grande flexibilité,
- . mobilité,
- . multiactivité.

Croiser les attentes des professionnels pour dessiner un « profil » relève du catalogue, mais permet de saisir leurs aspirations à maîtriser la totalité du secteur, en dépit des contradictions qui apparaissent dans leurs demandes.

Le « nouveau » professionnel doit avoir une bonne culture générale, bien connaître le produit culturel du secteur dans lequel il travaille, connaître l'informatique et les nouveaux médias, maîtriser la technique et avoir une créativité développée, parler plusieurs langues (mais principalement l'anglais), être plutôt généraliste mais disposer de plusieurs spécialisations, avoir la capacité de travailler aussi bien avec le secteur public qu'avec le secteur privé, avoir intégré la pluridisciplinarité, savoir s'adapter à la diversification de la filière, avoir une bonne connaissance du public (consommateur)...

Le défi lancé à la formation est clairement perçu. Si les Universités ont commencé à le relever en créant des filières spécialisées, dont certaines prennent en compte la dimension européenne, les formations classiques aux métiers artistiques sont souvent considérés comme trop conservatrices.

D'une façon générale, il est demandé aujourd'hui :

- d'assurer une formation de base de haut niveau ;
- d'intégrer à la formation artistique une formation à la gestion, au marketing, au management ;
- de comporter une initiation à l'informatique et au multimédia ;
- de décloisonner les formations aux différents métiers d'une même filière ;
- de créer des passerelles avec d'autres secteurs pour répondre aux nouvelles obligations d'interdisciplinarité et de transversalité ;
- d'intégrer la dimension européenne.

Analysant les attentes concernant les « administrateurs culturels » de l'an 2000, Raymond Weber note que leur formation semble relever de la quadrature du cercle. Il constate qu'on leur demande un savoir étendu, des compétences qui dépassent largement le champ culturel traditionnel et des attitudes nouvelles incluant de nouvelles valeurs. Il expose les raisons de ce défi :

« En face des grands enjeux auxquels doit faire face la gestion du champ artistique et culturel en Europe, tels que la mondialisation/globalisation, la multiculturalité, le décloisonnement culturel, les technologies de l'information et de la communication, les nouvelles relations est-ouest et nord-sud, il est évident que la formation des "administrateurs culturels", c'est à dire de ces "médiateurs" entre l'artiste, les pouvoirs publics et le public, va devoir non seulement s'adapter, mais aussi faire face à la nécessité de préparer à de nouveaux emplois culturels qui ne manqueront pas d'apparaître comme réponse à ces enjeux. Au point qu'il n'est pas exagéré de dire que la question de la formation des administrateurs culturels va sans doute être, dans les années qui viennent, l'un des principaux défis de la coopération culturelle européenne.

(...)

Il y a d'abord les attentes "artistiques" qui ont profondément évolué: inter- et transdisciplinarité renforcée, confrontation avec la multiculturalité, utilisation des techniques de l'information et de la communication, appropriation de lieux culturels nouveaux (par exemple de friches industrielles), priorité accordée au projet et au processus, souci des formes artistiques émergentes, insistance sur les processus et les trajets autant que sur les "produits", etc.

Il y a ensuite les attentes politiques: ancrage territorial et dimension européenne, service public et "out-sourcing", gestion de la diversité culturelle, nouvelles pratiques culturelles et développement durable, médiation culturelle et médiatisation en termes d'image" (d'une ville ou d'une région), la culture "au service de ...." (la cohésion sociale, la lutte contre l'intolérance, etc.), le marketing culturel, la planification stratégique, urbanisme et développement régional, etc.

Il y a, enfin, les attentes des futurs "administrateurs culturels" : apports théoriques (y compris en termes de recherche culturelle) et méthodologiques (avec les outils adaptés), connaissance du fonctionnement des organisations européennes et information sur les sources de financement, méthodes de gestion administrative et financière, fonctionnement des réseaux culturels, disposer d'un espace/forum de réflexion et d'échanges, ainsi que de lieux de coopération, nomadisme et mobilité, recherche de nouveaux publics (en termes d'accès et de participation), gestion d'équipe, ouverture vers l'éducation, la santé, le tourisme culturel, etc. »

(in « Culture Europe » n° 23, juillet-août 1998)

Le chantier de la formation des cadres culturels européens concerne non seulement le champ culturel dans son ensemble, mais aussi l'avenir de nos sociétés.

## CONCLUSION

Premier paradoxe, cette Recherche-Action sur l'emploi culturel en Europe concerne un domaine dont ni l'emploi, ni la production d'objets ne constituent la priorité ou la finalité. La culture est d'abord production de relations.

Autre paradoxe, les industries culturelles, dont le légitimité s'appuie sur l'artiste et la création, ne se comportent guère différemment de n'importe quel secteur industriel traditionnel. Les grandes entreprises « dégraissent », se recentrent sur leur activité de base, transfèrent un certain nombre d'activités périphériques à des sociétés de services ...

Dernier paradoxe - et non le moins intéressant - une société inquiète, qui a tendance à se retourner vers son passé faute de vision de l'avenir, fascinée autant que perturbée par l'envahissement des nouvelles technologies de l'information jusque dans sa vie quotidienne, cette société donc, incorpore dans tous les secteurs de son économie et dans le domaine social une dimension culturelle croissante, ce qui amène à élargir l'analyse des contributions de la culture au développement. Or, ce formidable effet de levier est demandé à un secteur pauvre, où règnent la précarité et l'emploi temporaire, où le conservatisme pèse lourdement et dont des pans entiers ne pourraient survivre sans les subventions publiques...

Dans le même temps, il est vrai, et en toutes circonstances, les acteurs du domaine culturel ont su montrer des capacités d'adaptation peu communes : créativité permanente, invention de nouvelles formes et de nouveaux genres, capacité des artistes à créer leurs propres emplois (voire à influencer le marché de l'emploi), recherche permanente de la qualité, mobilité professionnelle, polyvalence, investissement personnel ...

Nous avons navigué, tout au long de cette recherche, dans un monde incertain et fragile, constitué de 3 millions de personnes en Europe, incroyablement motivées, qui exercent, pour la plupart, leur métier dans des conditions de précarité inacceptable et qui se demandent pourquoi elles devraient en permanence justifier de leur existence pour des raisons purement économiques. Je voudrais rappeler ici l'intervention de Mary Ann De Vlieg, en ouverture de l'atelier consacré au Théâtre et à la Danse : « *Dans le champ culturel, et spécialement dans le secteur des indépendants, nous sommes nombreux à penser que nous ne sommes pas un bon modèle pour l'emploi ! Les gens, dans nos secteurs, aiment leur travail, ils travaillent beaucoup, souvent ils ne sont pas payés ou très mal payés et ils travaillent de longues heures, bien au delà de ce pour quoi ils sont payés. Ensuite, certains d'entre nous sont fatigués d'avoir à justifier de travailler dans le champ culturel simplement parce que c'est aussi une activité économique, ou d'avoir à justifier une organisation culturelle parce qu'elle améliore les statistiques du chômage. Ayant dû faire face à cette approche pendant plusieurs années, nous pensons que la culture devrait être reconnue comme une activité importante en elle-même.* »

*Nous participons [à cette recherche-action] parce que nous sommes convaincus que le projet est fondé sur le respect des créateurs et non sur l'idée que les gens du champ culturel doivent faire des économies tout en étant capables de créer des oeuvres intéressantes en restant productifs ».*

Ce monde contradictoire, ce milieu hétérogène, mais dynamique et entreprenant, qui démontre en permanence sa capacité à anticiper et à gérer la complexité, est représenté par des hommes et des femmes, et des métiers, dont la valeur ne peut se mesurer à leur seul « rendement » économique.

Se pencher sur le milieu culturel crée une sorte « d'effet loupe ». Nous sommes en présence d'un laboratoire d'idées et il faut savoir le reconnaître en tant que tel. Si les territoires de l'action culturelle représentent bien de nouveaux gisements d'emplois et sont le terrain d'expérimentation de nouvelles pratiques, si les nouveaux lieux culturels sont les espaces privilégiés de l'imaginaire et de l'invention, si la culture se confirme comme meilleur vecteur de mobilisation des ressources humaines, il ne faut pas hésiter - comme le préconisait récemment un rapport sur la culture et le développement, du Conseil de l'Europe - à la placer « au coeur » même du système.