

QUI SE MOBILISE ?
PERMANENCE ET TRANSFORMATION DES PROPRIÉTÉS
SOCIALES ET PROFESSIONNELLES DES GROUPES
MOBILISÉS AUTOUR DU RÉGIME DE
L'INTERMITTENCE
SERGE PROUST

Depuis le début des années 1980, soit quelques années après sa mise en place dans ses principes fondamentaux¹, le régime de l'intermittence donne lieu à diverses mobilisations dont le rythme est fondamentalement dépendant de celui des négociations relatives à la convention régissant l'assurance-chômage des salariés du secteur privé et ses annexes 8 et 10 qui définissent ce régime. De manière générale, la plupart des textes qui font référence aux intermittents ou aux luttes relatives à ce régime tendent à rassembler sous la même catégorie d'« intermittent » des groupes par ailleurs hétérogènes, notamment du point de vue de leur métier et/ou de leur champ artistique de référence. Cette unification rend difficile, voire impossible, la prise en compte de l'hétérogénéité des groupes concernés par le régime et les mobilisations. Les analyses sont alors conduites à privilégier une série de dispositions, de valeurs et de pratiques qui sont d'abord celles des membres des pôles publics (au sein desquels prédominent les financements ainsi que les classements de l'État

¹ Mathieu GRÉGOIRE, *Les Intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (1919 à nos jours)*, Paris, La Dispute, 2013.

central et des collectivités locales) des différents champs de production du spectacle vivant (notamment des compagnies indépendantes du théâtre public, des arts de la rue, etc.).

Certes, le régime, plaçant tous ses bénéficiaires dans une situation structurelle d'incertitude, a pour effet de leur imposer une série de dispositions communes, même si elles restent variables en fonction de leur degré de reconnaissance artistique et professionnelle. Ces derniers doivent notamment assurer la gestion la plus rationnelle possible des contrats et des heures déclarées, ce qui est inséparable de leur inscription réussie dans un ou plusieurs réseaux permettant une nécessaire multiactivité² ainsi que, parfois, d'un jeu – inévitable et multiforme – avec la règle³.

Néanmoins, malgré ces traits communs, les bénéficiaires du régime se caractérisent par une série de propriétés sociales liées à leurs formations, à leurs parcours, à leur degré de reconnaissance, à leur genre, à leur champ artistique de référence, etc. qui empêchent de les considérer comme un groupe véritablement uni : un technicien hautement professionnalisé du cinéma, ayant suivi des formations dans des écoles réputées, travaillant régulièrement avec des cinéastes reconnus pour de « grosses » productions, présent dans l'espace parisien, a peu de points communs avec un artiste de spectacle vivant s'investissant en particulier dans les arts de la rue. Les mobilisations relatives au régime sont d'ailleurs l'occasion de la manifestation (le plus souvent implicite) de ces tensions et clivages.

Par ailleurs, une des caractéristiques actuelles de la mobilisation est de rassembler, au-delà des intermittents, d'autres groupes plus ou moins extérieurs aux champs du spectacle. Cette hétérogénéité, qui est en partie le résultat de la réussite d'une prophétie autoréalisatrice portée, à partir de la fin des années 1990, par des fractions très politisées (telles que les Précaires Associés de Paris qui ont contribué à la fondation de la CIP-IdF : Coordination des Intermittents et Précaires d'Île-de-France)⁴, explique aussi certains

² Marie-Christine BUREAU et Roberta SHAPIRO (dir.), *L'Artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Le Regard sociologique, 2009.

³ Catherine PARADEISE et al., *Les Comédiens, professions et marchés du travail*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

⁴ Jérémie SINIGAGLIA, *Artistes, intermittents et précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012.

traits de la mobilisation de la dernière période, son efficacité politique ainsi que, comme nous le montrerons plus loin, les difficultés qu'elle rencontre au sein des champs du spectacle.

Ces caractéristiques expliquent que le présent texte n'est consacré ni aux « propriétés sociales et professionnelles des intermittents », ni même aux « propriétés sociales et professionnelles des intermittents mobilisés » mais bien aux « propriétés sociales et professionnelles des groupes mobilisés autour du régime de l'intermittence », ce qui implique de revenir sur les transformations intervenues depuis le début des années 1980.

Ce texte s'appuie sur un ensemble de recherches menées depuis 1992 jusqu'en 2014 sur les mobilisations relatives au régime de l'intermittence. Ces recherches ont eu lieu dans différents espaces locaux (Bordeaux, Rouen, Lyon, Saint-Étienne) ainsi qu'au cours de nombreuses éditions du Festival d'Avignon, notamment en 1992, 2003, 2014. Elles s'appuient sur des observations ethnographiques, des entretiens et, pour 2014, sur un questionnaire distribué aux participants à différents types d'action (AG, occupations de l'Opéra de Lyon), à Lyon, Saint-Étienne et Avignon⁵.

CONDITIONS D'ACTIVITÉ ET MODALITÉS D'ACTION

Dans le spectacle, les conditions de production et d'activité se caractérisent par la primauté d'une économie du projet⁶, par le rassemblement temporaire d'une équipe d'artistes, de techniciens et de gestionnaires, et par l'éclatement et la diversification de l'espace-temps de l'activité liés notamment à la multiactivité et au caractère fondamentalement immatériel du travail artistique⁷, même si ce

⁵ Ces recherches ont déjà donné lieu à plusieurs publications dont : Serge PROUST, « Mobilisations d'artistes et maîtrise du fonctionnement des champs politiques. Les luttes autour du régime de l'intermittence », dans Violaine ROUSSEL (dir.), *Les Artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Paris, PUV, 2010, p. 105-129 ; Serge PROUST, « Salariat incertain et grève improbable pour les intermittents mobilisés », dans François ABALLEA et Michel LALLEMENT (dir.), *Relations au travail, relations de travail*, Toulouse, Octarès, 2007, p. 51-58 ; Serge PROUST, « Les luttes autour du régime de l'intermittence et leur radicalisation en 2003 », dans Justyne BALASINSKI et Lilian MATHIEU (dir.), *Art et contestation*, Rennes, PUR, 2006, p. 103-120.

⁶ Robert A. FAULKNER et Andy B. ANDERSON, « Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, vol. 92, n° 4, p. 879-909.

⁷ André GORZ, *L'Immatériel*, Paris, Galilée, 2003.

dernier repose sur une base matérielle fortement inégale en fonctions des champs artistiques. On peut ajouter, notamment pour les porteurs de projets artistiques (chorégraphes, metteurs en scène, etc.), le développement d'une zone grise entre le salariat et le travail indépendant⁸. Ces artistes sont à la fois salariés (pour rester dans le régime de l'intermittence) et employeurs de fait, même si l'existence d'une association loi 1901 (forme juridique de la majorité des compagnies) masque cette position. L'activité artistique se déroule dans une pluralité de temps et d'espaces, et dans des relations sociales elles-mêmes diverses et floues.

Ces propriétés rendent incertaines les lieux, les temps et les formes possibles de lutte. Ainsi, alors que dans de multiples espaces sociaux, notamment ceux marqués par une relative stabilisation de la relation salariale, les grèves constituent encore une des formes centrales de lutte et demeurent l'indicateur principal de la conflictualité sociale, quelles qu'en soient les limites⁹, elles sont, dans les luttes ici étudiées, une forme seconde, même si leur déclenchement (ou la simple annonce de leur possibilité) peut avoir une efficacité politique. Cette dernière varie d'ailleurs en fonction de différents paramètres dont le poids symbolique du lieu concerné : la grève (éventuelle) au moment du Festival d'Avignon a une tout autre portée que de nombreuses autres grèves dans des institutions culturelles de moindre rayonnement symbolique.

La faible part des grèves dans le répertoire d'action des groupes mobilisés repose sur plusieurs facteurs. D'une part, il est difficile d'infliger des coûts économiques et sociaux à un adversaire en l'obligeant ainsi à modifier ses prises de position. Soit il n'est pas véritablement considéré comme tel (c'est le cas des directeurs d'institution), soit il reste socialement et économiquement « inatteignable » (c'est le cas du MEDEF ou des entreprises ayant à leur tête des dirigeants du MEDEF). D'autre part, dans de nombreux cas, et notamment pour les compagnies indépendantes, les grévistes seraient les premières « victimes » de l'arrêt de l'activité. Cela con-

⁸ Alain SUPIOT, « Les nouveaux visages de la subordination », *Droit social*, n° 2, 2000, p. 131-145.

⁹ Denis BROCHARD, *Évaluation des statistiques administratives sur les conflits du travail*, Documents d'études, DARES, n° 79, 2003 ; Alain CARLIER, *Mesurer les grèves dans les entreprises. Des données administratives aux données d'enquête*, Document d'études, DARES, n° 139, 2008.

cerne le metteur en scène/employeur mais aussi les autres professionnels associés, à des titres divers (notamment par leurs sacrifices financiers), à la réussite d'un projet. En 2014, compte tenu de l'expérience de 2003, les compagnies du Off Avignon ont ainsi rapidement indiqué qu'il leur était impossible de faire grève.

Cette difficulté centrale explique que l'axe stratégique fondamental des luttes relatives au régime de l'intermittence est la « politisation » qui, par la médiatisation des diverses formes d'action (de la manifestation à l'occupation de multiples lieux culturels ou non), vise à interpeller les élus afin qu'ils interviennent par des décisions spécifiquement politiques¹⁰. Cette stratégie repose donc sur le constat qu'il est quasi-impossible, en restant dans l'espace des relations professionnelles, de construire, face à l'Unédic, au MEDEF et à la CFDT, un rapport de force favorable.

La politisation et la médiatisation incitent à multiplier les espaces de lutte. Les groupes mobilisés jouent de leur capacité de perturbation et de « scandale », en intervenant dans différentes émissions de radio et de télévision. Ils organisent des actions qui jouent moins sur le nombre que sur la concentration, à un moment donné, de professionnels qui mobilisent, individuellement et collectivement, un énorme capital symbolique. C'est le sens des interventions à des moments de sociabilité professionnelle (les Molières, les Césars) où le soutien aux groupes mobilisés, par les rires et les applaudissements publics, est le fait d'artistes qui, collectivement, disposent d'un capital symbolique sans commune mesure avec celui du-de la ministre, isolé-e parmi eux.

Cet éclatement des lieux et des moments d'action permet d'impliquer dans la mobilisation des fractions et des agents sociaux inégalement intégrés dans les champs du spectacle et/ou intéressés par l'enjeu de la lutte¹¹. Cette relative hétérogénéité des agents rassemblés, fondée théoriquement par les fractions les plus politisées de la mobilisation qui tendent à élargir la lutte et à ne pas la limiter à sa dimension « corporatiste », a aussi l'avantage d'augmenter les

¹⁰ Erik NEVEU, *La Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 1996.

¹¹ Le 15 juin 2014, au moment de l'occupation temporaire de l'Opéra de Lyon, parmi les quelques dizaines de personnes qui soutiennent, à l'extérieur, cette action, on trouve, outre des intermittents (artistes et techniciens), des étudiants, trois contrôleurs et/ou inspecteurs du travail, des enseignants, des militants de Europe Écologie Les Verts dont le local est proche.

effectifs et donc la capacité d'action du groupe, notamment dans les phases de reflux.

La politisation est aussi rendue possible par l'implication de nombreuses fractions professionnelles qui relèvent de ce que nous proposons de nommer *l'espace de la production artistique administrée*¹² au sein duquel l'État, financièrement et symboliquement, joue un rôle central.

LA PLACE STRATÉGIQUE DE L'ESPACE DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE ADMINISTRÉE

Comme le mettent en évidence les caractéristiques professionnelles des membres et dirigeants des groupes mobilisés ainsi que celles des lieux stratégiques de la mobilisation (le Festival d'Avignon – en 1992, 2003, 2014 – plutôt que celui de Cannes), cet *espace de la production artistique administrée*, et principalement le pôle du théâtre public, est en effet devenu l'espace stratégique de la lutte.

Cet espace rassemble, parmi les différents champs du spectacle vivant qui obéissent chacun à des principes esthétiques spécifiques, les pôles (le théâtre public, la danse, le cirque contemporain, les arts de la rue, la musique contemporaine) au sein desquels l'État joue un rôle décisif d'allocation des ressources financières ainsi que dans l'organisation des différents groupes de professionnels. Cet État est non réductible à l'État central mais intègre les collectivités publiques ainsi que des institutions telles que l'Unédic. Il est alors en mesure de développer un soutien multiforme à l'innovation esthétique en neutralisant les contraintes de l'économie marchande, que ce soit par les subventions directes et indirectes ou par le soutien à l'emploi culturel, fondant ainsi une véritable demande d'État parmi les professionnels concernés¹³.

Cette intervention a plusieurs effets. D'une part, l'État hiérarchise les compagnies et organise les carrières des artistes et profes-

¹² Serge PROUST, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », dans Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 95-111.

¹³ « Nous, artistes invités du Festival d'Avignon 2004 et nos équipes, voulons affirmer notre attachement à la mission publique, au service de l'art et de la création. Nous continuons à penser que la politique culturelle de l'État doit protéger des lois du marché nos pratiques spécifiques. » – *Bibles* du Festival d'Avignon, juillet 2004.

sionnels, une minorité d'artistes connaissant le parcours le plus réussi de la direction d'une petite compagnie indépendante à celle d'une grande institution nationale. D'autre part, cet État, s'il permet l'autonomisation des principes esthétiques, est en mesure d'imposer, dans le même temps, une série de prescriptions hétéronomes : insertion dans les politiques publiques d'action culturelle (quelles que soient les différentes dénominations) ; application des principes de « bonne gestion » et rationalisation de l'organisation des entreprises artistiques et culturelles. Enfin, cette intervention exige la maîtrise d'un capital politique multiforme important. Entrer, se maintenir et réussir dans cet espace nécessite de comprendre la structuration des champs politiques nationaux et locaux, de se repérer dans les enjeux et débats qui leur sont spécifiques et de maîtriser le langage d'État et ses variations. Dans leurs rapports d'activité comme dans leurs dossiers de subvention, les porteurs de projets multiplient ainsi les références aux « missions de service public » comme à la place de la culture dans le développement des territoires.

Dans cet espace de la production artistique administrée, les membres et les institutions du théâtre public constituent le secteur le plus dynamique de la mobilisation. Or, si les difficultés économiques individuelles et collectives y sont récurrentes, elles sont moins importantes que dans d'autres champs comme ceux de la danse ou de la musique ; l'activité et le revenu individuel des danseurs sont ainsi plus faibles que ceux des comédiens. Il faut donc rompre avec une stricte vision économiste et considérer d'autres facteurs pour expliquer cette place du théâtre public.

D'une part, dans de nombreux cas, l'entrée dans le champ et le métier ayant été plus tardive, de nombreux artistes et techniciens de ce pôle ont acquis une expérience sociale préalable diversifiée qui les porte à accorder une attention soutenue aux enjeux politiques et sociaux. D'autre part, compte tenu d'une perception substantialiste, plus ou moins mythique et/ou partielle, de l'histoire du théâtre, de nombreux discours tendent à valoriser les fonctions sociales et politiques du théâtre (exemple de ceux qui ont trait « au comédien dans la Cité »¹⁴). Il en résulte une forte propension à orienter, voire à

¹⁴ En 1996, le ministre de la Culture évoque ainsi la « constitution des troupes à la saison afin de favoriser des dynamiques profondes, dont les comédiens sont le cœur, sur le plateau et dans la cité », dans *La Politique du théâtre : point de presse*,

imposer, des conduites et des principes de jugement, donc aussi à sélectionner les membres de ce pôle en fonction de leur conformité aux dispositions induites. Enfin, et compte tenu aussi des spécificités des publics qu'il rassemble (étudiants, salariés du service public avec une forte composante d'enseignants), le théâtre public tend aussi à développer une pensée critique sur le monde social. On peut ainsi opposer le Festival d'Aix-en-Provence qui réunit principalement les économistes du « Cercle des économistes », marqué par la prédominance des théories *mainstream* de la recherche en économie, au Festival d'Avignon qui privilégie, depuis plusieurs décennies, différents courants de la « pensée critique ». En 2015, *Les controverses*, organisées sous l'égide du journal *Le Monde*, accueillent successivement : Jacques Julliard, Patrick Weil, Marcel Gauchet, Élisabeth Roudinesco, Alain Badiou.

L'importance acquise par les membres du théâtre public dans l'organisation et la direction de la lutte repose alors sur la congruence entre leur maîtrise d'un capital politique multiforme (condition pour réussir dans cet espace), la structuration historique de ce pôle et la nécessité de politiser la lutte pour sortir de l'espace des relations professionnelles. Cette congruence est d'autant plus forte que les membres du champ politique (maires, présidents de conseils généraux, parlementaires), avec lesquels ils entretiennent des liens réguliers, parfois intenses, ont le même intérêt au maintien du régime de l'intermittence comme fondement du développement des politiques culturelles.

La place de l'espace de la production artistique administrée et, en son sein, du théâtre public, est d'autant plus essentielle qu'il connaît, à partir des années 1980, un double processus d'expansion et de nationalisation (au sens de généralisation de l'offre théâtrale publique par l'intermédiaire des compagnies indépendantes à l'ensemble du territoire et non plus à quelques pôles urbains). Le développement des politiques culturelles nationales et locales, ainsi que leur généralisation sur l'ensemble des territoires, se traduisent par une croissance considérable de l'offre. Celle-ci se caractérise par la multiplication d'un ensemble de structures de production et de diffusion ainsi que par la mise en place de marchés du travail structurés par des réseaux d'interconnaissance localisés. Des techniciens

document photocopié de la DTS (Direction du Théâtre et des Spectacles), 13 janvier 1994. Souligné par la DTS.

et/ou des artistes trouvent l'essentiel de leurs emplois dans ces territoires précis sur la base des liens qu'ils entretiennent avec les responsables de structures de production et de diffusion dont le rayonnement est, à l'exception des principales institutions, fortement limité.

La première grande période de conflit, en 1992 (avec une journée d'annulation des spectacles au cours du Festival d'Avignon de cette année-là), se traduit ainsi par l'émergence de multiples coordinations inscrites dans un espace local auquel leur nom fait le plus souvent explicitement référence (par exemple, CLYPS : Coordination lyonnaise des professionnels du spectacle). Celle-ci résulte de la combinaison de l'absence de structures syndicales dans ces (nouveaux) territoires culturels qui auraient pu fournir un cadre organisationnel, d'un ensemble de dispositions anti-syndicales déjà très présentes dans ces groupes, ainsi que de l'expérience de certains des responsables des coordinations ayant déjà milité dans les coordinations lycéennes ou étudiantes et/ou porteurs d'une critique plus politique de la forme syndicale (un responsable lyonnais de la coordination de cette période est ainsi un ancien militant de l'Alliance Marxiste Révolutionnaire – AMR, groupe du début des années 1970 combinant des influences trotskistes et libertaires). Significativement, dans cette période, il n'y a pas de coordination parisienne et les mobilisations dans la capitale sont d'abord le fait des syndicats CGT. Certaines coordinations sont néanmoins déjà marquées par les thèses d'Antonio Negri sur la fin du salariat fordiste ; ce dernier est ainsi invité par la coordination lyonnaise à l'occasion des « États généraux » (sic) qu'elle organise en 1993¹⁵. La situation change à partir de 2003 avec l'apparition de la coordination parisienne (CIP-IdF) qui, très rapidement et jusqu'à maintenant, joue un rôle dirigeant en combinant différentes ressources essentielles.

D'une part, en s'appuyant sur plusieurs courants philosophiques, elle est la seule à disposer d'un cadre théorique permettant de légitimer le maintien et la généralisation du régime de l'intermittence.

Pendant plus de dix ans, ce cadre théorique est principalement fourni par le courant « négriste » à partir de la revue *Multitudes* et des

¹⁵ Voir Vincent BADY, Laurent FIGUIÈRE et Annie GALLAY, « L'intermittence et le travail », *Libération*, 13 mai 1993.

auteurs comme Mauricio Lazzarato et Antonella Corsani¹⁶. Pour ces derniers, le modèle salarial fordiste, caractérisé notamment par un emploi stable défini par le CDI (contrat à durée indéterminée), parfois avec un seul employeur sur l'ensemble de la carrière, et encadré par diverses normes et institutions sociales, est condamné. Le capitalisme contemporain se caractérise par la flexibilisation croissante des emplois, la diversification des parcours, l'éclatement des espaces et des moments de travail. En assurant notamment une continuité des revenus qui sont disjoints du temps de l'emploi, l'intermittence est un régime qui doit être généralisé à un nombre croissant de groupes sociaux.

À partir de la période 2010-2011, ce sont principalement les thèses de Mathieu Grégoire (très fortement influencées par celles de Bernard Friot) qui servent de référence centrale pour une double raison. Celui-ci fournit, en premier lieu, une expertise technique remettant en cause les analyses de l'Unédic et de Pierre-Michel Menger sur les coûts individuels et collectifs du régime. Il propose, en second lieu, un cadre théorique valorisant l'intermittence comme régime d'émancipation¹⁷. En effet, par l'intermittence, les salariés sont moins dépendants des contraintes du marché du travail ainsi que des disciplines introduites par le lien de subordination du contrat salarial.

D'autre part, la CIP-IdF, outre les ressources intellectuelles concentrées dans le territoire parisien, peut s'appuyer sur des forces militantes qui, même modestes, sont sans commune mesure avec celles des autres coordinations locales. Compte tenu de l'extrême centralisation des champs médiatiques et politiques, elle est la seule à pouvoir donner un retentissement national à la mobilisation ; c'est elle qui organise les interventions dans les différents organes de presse, au moment des soirées professionnelles et/ou qui devient l'interlocuteur privilégié (avec la CGT) des différentes institutions politiques nationales.

Enfin, cette coordination est aussi capable de rassembler des agents disposant d'une expertise technique égale, parfois supérieure,

¹⁶ Antonella CORSANI et Maurizio LAZZARATO, *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

¹⁷ Mathieu GRÉGOIRE, *Les Intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (1919 à nos jours)*, *op. cit.*

à celle des organismes publics. Cette compétence accentuée d'ailleurs sa légitimité vis-à-vis des responsables politiques comme des différents professionnels pour lesquels, alors qu'ils se heurtent souvent à une intense complexité réglementaire, elle constitue une ressource importante.

LA DISPARITION PROGRESSIVE DES FRACTIONS DOMINANTES

Au cours des années 1980 et jusqu'en 1991, les premières mobilisations relatives au régime sont essentiellement parisiennes, organisées par les syndicats de comédiens et de musiciens de la fédération CGT du spectacle. On constate une participation massive d'artistes reconnus par les pairs et/ou les publics, qui appartiennent à différentes générations ainsi qu'à divers champs et pôles artistiques¹⁸. Certains relèvent de la régulation marchande (comme le théâtre privé, le cinéma, la chanson : Marcel Amont, Charles Aznavour, Brigitte Fossey, Bernard Giraudeau, François Périer, Rika Zaraï) ou étatique (le théâtre public avec Gérard Desarthe, Pierre Dux, Suzanne Flon, Hubert Gignoux). D'autres comme Michel Piccoli, appartiennent à ces différents espaces.

La participation à la mobilisation de ces artistes a plusieurs fondements. D'une part, et sans faire référence ici à toute la tradition, plus ou moins misérabiliste, décrivant la condition difficile de nombreux artistes en fin de carrière, ces fractions artistiques souhaitent le maintien d'un tel régime car, quel que soit leur degré de reconnaissance, elles font, elles aussi, l'expérience de l'incertitude et de la fragilité de leurs métiers, comme l'atteste ce témoignage du comédien Gérard Lanvin :

Quand Nicole Garcia est venue me chercher pour son film, *Le fils préféré*, en 1994, j'avais monté un bar qui cartonnait à La Baule – j'étais en train de changer d'identité professionnelle. Une fois que vous êtes connu, rester 2 ou 3 ans au chômage, ça fiche la trouille et ça provoque une drôle de remise en question. Et si vous dites aux autres que vous avez besoin de bouffer et que vous allez chercher du boulot au BHV qui vous croira ?¹⁹

¹⁸ Voir *Plateaux*, n° 115, octobre-décembre 1988 et *Plateaux*, n° 126, juillet-septembre 1991 (*Plateaux* est la revue du syndicat CGT des comédiens).

¹⁹ Gérard LANVIN, « J'ai du mal à me croire intéressant », *La Vie*, n° 3214, 5 avril 2007.

D'autre part, il existe des considérations morales liées à leur proximité professionnelle et/ou amicale avec des artistes ou des techniciens menacés par la précarité²⁰. Cette attention est d'autant plus prégnante que ces situations de crise ne concernent pas seulement des artistes ou des techniciens vaguement rencontrés sur un plateau de tournage ou de théâtre. Elles peuvent aussi concerner des amis proches, parfois connus depuis des décennies, rencontrés dans une école de théâtre, et qui connaissent une carrière plus difficile. Enfin, il existe chez certains de ces artistes des considérations plus politiques sur la place nécessaire du régime pour le maintien des politiques culturelles.

Mais avant même la grande crise de 2003 (qui conduit à l'annulation du Festival d'Avignon), et à partir de celle-ci, un nombre croissant d'artistes manifeste une distance de plus en plus nette avec les mobilisations. Les désaccords portent en premier lieu sur les modalités de la lutte. Cette dimension est particulièrement nette en 2003 où des personnalités reconnues comme Patrice Chéreau et Ariane Mnouchkine refusent (Avignon – AG du 2 juillet 2003) la perspective de la grève²¹. Dans les années qui suivent les directeurs d'institution s'opposent de plus en plus fermement aux projets d'occupation des lieux et d'annulation des représentations.

Ces désaccords portent, en second lieu, sur l'appréciation des modifications apportées au régime. Si les militants condamnent régulièrement ces dernières, ces artistes ainsi que les différents groupes de professionnels (comme les directeurs d'institution) considèrent que l'essentiel du régime a été sauvé²².

Cette distance se manifeste par la progressive disparition de tout soutien au cours des grandes manifestations professionnelles (Molières, Césars), l'absence de la quasi-totalité des artistes reconnus voire, comme le mettent en évidence les difficultés rencontrées par les coordinations en 2014, le refus des artistes intégrés dans les

²⁰ « Vous avez déclaré lors de vos vœux : “Nous sommes sortis de la crise”. Mais pourriez-vous dire cela aux nombreux professionnels de tous âges qui ne savent pas comment ils pourront continuer à exercer leurs activités après avoir perdu leurs droits ? Les situations de crise, de détresse je les côtoie, nous les côtoyons tous les jours. » – Lambert WILSON, intervention au moment des Césars 2005.

²¹ Voir à ce sujet Micheline B. SERVIN, « Avignon, théâtre des manipulations », *Les Temps Modernes*, n° 626, janvier-février 2004, p. 318.

²² Stéphane LISSNER, cité dans *Le Nouvel Observateur*, n° 2017, 3 juillet 2003.

réseaux les plus professionnalisés de suivre les mots d'ordre de ces dernières ; au cours du Festival d'Avignon 2014, la grande majorité des artistes s'oppose immédiatement à toute perspective de grève.

Cette distance croissante a, en premier lieu, un fondement économique. La croissance de l'offre, liée à la double expansion des politiques culturelles et du régime de l'intermittence, largement supérieure à celle de la demande privée des ménages ou publique des institutions, a un double effet. D'une part, elle implique, pour tous les porteurs de projets, de plus grandes difficultés de diffusion des spectacles produits. D'autre part, elle se traduit par la baisse des revenus des artistes, y compris parmi les fractions supérieures.

	1986		2004	
	Décile supérieur	Centile supérieur	Décile supérieur	Centile supérieur
Musiciens	38 000	110 200	15 000 (- 61 %)	36 650 (- 68 %)
Comédiens	41 000	157 600	23 200 (- 43 %)	114 150 (- 27 %)
Danseurs	30 000	90 500	16 620 (- 44 %)	34 500 (- 62 %)
Chanteurs	33 850	148 500	20 000 (- 41 %)	76 000 (- 49 %)

Tableau 1.

Évolution des rémunérations annuelles des déciles et centiles supérieurs²³.

²³ Les données sont en euros constants. En 1986, les 10 % les mieux rémunérés des musiciens gagnaient au moins 38 000 €. Pour les 1 % les mieux rémunérés, la somme minimale était de 110 200 €. En 2004, ces rémunérations minimales (pour ces fractions) ont baissé de 60 % et 68 %. Voir Janine RANNOU, Christian MARCHIKA et Ioanna ROHARIK, *Syndicalisme et précarité. Le cas des artistes salariés intermittents*, Centre de Sociologie du Travail et des Arts, Institut Marcel Mauss, EHESS-CNRS, Rapport de recherche, 2007, multigraphié, p. 38.

Il existe, en second lieu, parmi ces artistes et professionnels les plus reconnus, de nombreux jugements esthétiques négatifs concernant la qualité de la production artistique des fractions dont la survie économique dépend très fortement du régime. Le plus souvent, ces jugements, entre pairs inégalement situés et reconnus, ne sont jamais explicites. On peut les percevoir, par contraste, dans le silence opposé à toutes ces productions auxquelles il n'est jamais consacré un seul article dans la presse « qui compte ». Ainsi, à l'occasion du Festival d'Avignon, celle-ci « oublie » la quasi-totalité de la production du Off, un ou deux spectacles étant seulement tirés de l'anonymat. Ils sont aussi perceptibles dans la très grande inégalité des subventions publiques, notamment étatiques, entre une petite minorité qui reçoit l'essentiel des aides, parfois sur plusieurs décennies, et la grande majorité soutenue ponctuellement « au projet », à « la production ».

Les évolutions de la position des fractions les plus reconnues permettent de comprendre leur ambivalence. D'une part, pour la plupart des artistes concernés, il ne saurait être question de supprimer le régime de l'intermittence qui bénéficie à divers groupes de professionnels ainsi qu'aux collectivités publiques comme aux producteurs privés de théâtre, de cinéma, de télévision qui peuvent tous réduire leurs coûts de production. Mais, d'autre part, il s'agit en même temps de réduire le volume de l'offre individuelle et collective des biens artistiques et du travail. En effet, toutes choses égales par ailleurs (et notamment avec le maintien d'un même volume de subventions publiques), réduire le volume d'intermittents, c'est permettre à ceux qui restent de travailler davantage et aux porteurs de projet de pouvoir diffuser davantage des spectacles qui auront moins de concurrents. Mais, dans l'impossibilité où elles se trouvent alors de définir des règles, des normes, des procédures régissant les conditions de l'entrée et le maintien dans les champs artistiques (il y a ainsi un accord général pour refuser la mise en place d'une carte professionnelle comme cela peut se faire pour certaines professions comme les techniciens de cinéma²⁴), ces fractions reportent sur l'Unédic la responsabilité de définir des barrières à l'entrée.

²⁴ Il s'agit ici moins de considérer le degré de difficulté pour bénéficier d'une telle carte que de souligner le refus multiforme du principe même de mettre en place une « barrière à l'entrée » contrôlée par les pairs.

LES FRACTIONS ET ESPACES PROFESSIONNELS ABSENTS DE LA LUTTE

L'importance accordée aux groupes les plus mobilisés conduit souvent à oublier les fractions et les champs artistiques qui ne se mobilisent que très peu, voire pas du tout. La focalisation médiatique et politique sur certains champs artistiques et leurs festivals, comme ceux d'Avignon ou d'Aurillac, tend aussi à rendre aveugle au fait que, en 2003, et à plus forte raison en 2014, de nombreux autres champs sociaux et les artistes qui en relèvent se mobilisent peu (musique classique, jazz, rap et hip-hop). Il faut d'ailleurs insister sur le fait que, le plus souvent, dans ces derniers cas, les festivals relevant de ces derniers espaces sont interrompus ou annulés, non pas en raison des décisions des artistes, mais en raison de celles des techniciens présents, voire de l'intervention de groupes extérieurs qui rendent impossible la poursuite de l'activité artistique (usage de cornes de brume à l'occasion de plusieurs festivals de musique en 2003).

De la même manière, l'absence massive des techniciens du spectacle enregistré (cinéma, audiovisuel) est particulièrement manifeste. S'il existe des grèves ponctuelles dans la production cinématographique et audiovisuelle à l'occasion des journées nationales, le champ cinématographique n'est jamais le lieu stratégique de lutte et les mobilisations intervenues épisodiquement à Cannes sont, ici aussi, pour l'essentiel, le fait de groupes extérieurs au festival.

Cette faiblesse, compte tenu du mode d'organisation du travail hyperflexible, éclaté entre de multiples boîtes de production dirigées par des patrons qui peuvent être des « patrons de combat » (*i.e.* refusant tout dialogue social ainsi que l'application des normes sociales et/ou ne réemployant pas les intermittents perçus comme revendicatifs), repose en partie sur la peur structurelle d'être « black-listé ». Il existe aussi le sentiment de partager des intérêts communs avec l'ensemble des agents de la chaîne de production artistique. Tous les groupes professionnels du cinéma refusent ainsi la moindre interruption du Festival de Cannes 2004 au motif que ce serait affaiblir l'ensemble du cinéma français par rapport aux concurrents, notamment américains.

Mais cette faible participation repose aussi sur les spécificités de ces techniciens qui relèvent de marchés du travail étanches vis-à-vis de ceux du spectacle vivant et dont les niveaux de salaire sont nettement supérieurs. Corrélativement, ces techniciens revendiquent

une identité professionnelle spécifique. Le syndicat autonome, majoritaire dans ce secteur (le SNTPC²⁵), souhaite ainsi le maintien d'un marché du travail fermé pour ces techniciens. Revendiquant pendant une longue période, au sein de l'assurance chômage, une annexe spécifique aux techniciens du spectacle enregistré, il refuse les logiques égalitaires inscrites dans les projets de refonte du régime soutenus par la CGT ou les coordinations d'intermittents. Il dénonce, en 2003, les mesures qui tendent, pour ce qui concerne les techniciens du spectacle enregistré, « à pénaliser les professionnels du haut de la hiérarchie ».

On peut enfin distinguer deux autres catégories d'agents sociaux qui sont absents des différentes formes publiques que prennent les mobilisations mais dont l'intervention joue, en réalité, un rôle important.

La première est celle des responsables politiques et notamment des élus ayant des responsabilités locales (par exemple, les députés-maires) qui ont des intérêts congruents au maintien de l'intermittence. D'une part, dans le cas des institutions artistiques en régie directe, ils sont employeurs d'intermittents et le régime leur permet de limiter les « coûts salariaux ». D'autre part, ils financent des structures culturelles qui font, elles aussi, un usage massif du régime de l'intermittence, ce qui atténue d'autant leur demande financière adressée aux collectivités publiques. Ces élus soutiennent, de diverses manières, les groupes en lutte : lettres de soutien, motions votées au sein des conseils municipaux, soutien financier à certaines coordinations. À la fin de l'année 2001, contre l'avis du CNPF et de la CFDT, le groupe socialiste de l'assemblée nationale, avec le soutien du gouvernement dirigé par Lionel Jospin, propose une loi qui proroge le régime jusqu'à ce que les partenaires sociaux trouvent un nouvel accord. Alors que s'approchent les élections présidentielles, cette proposition est soutenue à l'unanimité par la commission des affaires sociales et culturelles et est massivement votée par l'ensemble des parlementaires. Ce soutien est néanmoins lié aux changements intervenant dans le champ politique. À partir de 2002, la plupart des partis politiques et les différents gouvernements manifestent une plus grande distance et soutiennent davantage l'Unédic, le MEDEF et la CFDT.

²⁵ Syndicat National des Travailleurs de la Production Cinématographique et de Télévision.

La seconde catégorie est celle des dirigeants des entreprises privées du spectacle qui ont, elles aussi, un intérêt économique au maintien du régime qui limite leurs coûts fixes. Ces dirigeants s'opposent à l'Unédic ainsi qu'aux fédérations patronales du CNPF puis du MEDEF dont, dans leur quasi-totalité, ils ne sont pas membres afin de ne pas avoir à appliquer les orientations de ces dernières. Ils partagent ainsi les mêmes intérêts que les intermittents et le ministère de la Culture²⁶. Ils peuvent s'appuyer sur les réseaux d'interconnaissance qu'ils ont construits et/ou faire état de leurs intérêts (sans que cela prenne une forme spectaculaire) en utilisant principalement une argumentation économique sur la délocalisation de la production cinématographique et audiovisuelle. Quand Jacques Peskine, délégué général de l'USPA, une des principales organisations d'employeurs d'intermittents dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma, évoque, dans *Le Figaro*, quotidien de droite se réclamant du libéralisme politique et économique, les conséquences de la disparition éventuelle du régime, on a un exemple typique de cette forme de mobilisation²⁷.

INTERMITTENTS ET PRÉCAIRES : SUCCÈS MILITANTS ET INCERTITUDES POLITIQUES

Au moment de sa fondation, en juin 2003, par un « coup de force » symbolique, le noyau militant qui fonde la coordination parisienne, largement issu de la mouvance négriste et/ou des PAP (Précaires Associés de Paris), fait voter, en assemblée générale, l'appellation « Coordination des Intermittents et Précaires », faisant

²⁶ Pour un représentant du CNPF, cité anonymement par *Libération* : « Le régime des intermittents, c'est l'alliance des entreprises du spectacle, de la CGT du secteur et de Catherine Tasca [ministre de la Culture] pour produire pas cher. Et tous les autres payent » (cité dans Corinne HYAFIL et Bruno MASI, « Le serpent de mer d'un statut à part », *Libération*, 3 décembre 2001).

²⁷ « Elles [les sociétés de production] n'ont aucune marge de manœuvre à l'heure où le coût du travail des professions qui concourent à la production est déjà très élevé en France. La concurrence est sévère dans toute l'Europe où les salaires et les charges sont plus faibles qu'en France. Dans ce contexte, la prise en charge directe du coût de notre régime d'emploi est incompatible avec le maintien de notre activité. » – Jacques PESKINE, « Nous sommes conscients des excès du système », *Le Figaro*, 20 janvier 1997.

donc disparaître toute référence aux métiers sans que l'ensemble des participants en mesure toujours les enjeux politiques et théoriques²⁸.

Depuis cette période, la lutte relative au régime de l'intermittence est pensée comme le fait des « intermittents et précaires », marquant le succès au moins militant de cette catégorisation, la coordination parisienne combinant un cadre théorique et politique permettant de proposer de nouveaux droits pour l'ensemble des salariés à l'emploi discontinu. En 2014, les coordinations locales, abandonnant toute référence au salariat et à ses déclinaisons possibles (salarié, artiste, professionnel, technicien, etc.), reprennent cette catégorisation (et l'acronyme lié CIP) avec une déclinaison territoriale : CIP Gironde, CIP Languedoc-Roussillon, etc. Dans une étape supplémentaire, par une classique montée en généralité, la coordination nationale se positionne comme une avant-garde organisant les luttes des différents groupes de précaires et se présente comme la « Coordination nationale des précaires, chômeurs, intermittents et intérimaires »²⁹. En s'appuyant uniquement sur les catégories de l'État social et en abandonnant toute référence aux métiers, les coordinations s'isolent des fractions anciennes des groupes professionnels et/ou présentes au sein des institutions, dans lesquelles la CGT reste encore implantée³⁰. Elles se heurtent surtout à deux types de difficulté.

D'une part, et quel que soit leur projet manifeste, elles ont du mal à organiser les groupes de « précaires » extérieurs aux champs artistiques. Les rencontres, peu fréquentes, entre ces deux populations constituent d'ailleurs souvent ce que Goffman nomme une « scène primitive de la sociologie »³¹ quand les deux parties doivent affronter ce qui les différencie. Que cela concerne le rapport à la culture à laquelle la mobilisation ramène inévitablement les militants, le rapport à la langue et plus généralement l'hexis en tant qu'ensemble des dispositions incorporées³² et qui se manifeste par les manières de

²⁸ Voir Jérémy SINIGAGLIA, *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, op. cit.

²⁹ Communiqué du 27 avril 2014.

³⁰ Serge PROUST, « Syndicalisme et délitement du salariat artistique : la CGT et les groupes mobilisés autour du régime de l'intermittence », *Sociologie du travail*, n° 52, 2010, p. 374-388.

³¹ Erving GOFFMAN, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, p. 25.

³² Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1975.

se tenir, de parler, ces deux parties manifestent des différences parfois irréductibles.

D'autre part, l'assimilation (voire la confusion) à laquelle elles procèdent entre les catégories d'artistes, de techniciens, d'intermittents, de précaires, d'intérimaires, de chômeurs, etc., heurte les fractions les plus professionnalisées des artistes et des techniciens, qui se définissent d'abord par leur activité et leur métier et ne se pensent pas comme des précaires auxquels ils refusent d'être assimilés quelles que puissent être leurs contraintes matérielles.

Ces dernières difficultés placent d'ailleurs les coordinations dans une contradiction stratégique dont la mobilisation de 2014 fournit une illustration exemplaire.

Comme en 1992 et 2003, le Festival d'Avignon 2014 est vécu comme un moment déterminant pour la suite de la lutte. C'est d'ailleurs pourquoi la Coordination nationale des intermittents et précaires est organisée les premiers jours de juillet en Avignon, afin de peser sur les décisions prises par les artistes et les techniciens du In. Il est en effet évident pour tous que les compagnies du Off, pourtant les plus susceptibles de partager les perspectives de la coordination nationale, ne vont pas participer à la mobilisation envisagée et spécialement à toute forme de grève. Leur investissement financier important pour une rentabilité (économique et surtout artistique) très aléatoire ainsi que les souvenirs douloureux de la mobilisation de 2003 et de ses suites expliquent ce refus. La Coordination nationale est donc conduite à se tourner vers les artistes et les techniciens du In, c'est-à-dire des fractions qui, à divers titres, sont les plus éloignées de ses perspectives stratégiques et théoriques. Les entretiens avec les techniciens du In permettent de souligner la reconnaissance de ces derniers à l'égard de la CIP-IdF pour son travail militant passé. Ils mettent aussi en évidence les tensions avec cette dernière. D'une part, ils soulignent leurs désaccords sur les perspectives de lutte. Il est hors de question pour eux de se lancer dans une « grève générale » à laquelle les appelle la CIP-IdF. Ils dénoncent aussi certaines actions de la frange la plus radicale de la Coordination nationale contre des artistes dont ils se sentent proches. D'autre part, de manière plus implicite, et souvent difficilement verbalisée au cours des entretiens, il existe des écarts professionnels parfois considérables entre ces professionnels reconnus et intégrés (certains pouvant déclarer plus de 1200 heures annuelles avec quelques employeurs), et qui ne se vivent pas comme des

précaires, et des militants dont ils doutent parfois des qualités professionnelles.

La catégorie d'intermittent, sa généralisation ainsi que les luttes qui, loin d'en promouvoir la subversion, visent à sa reconduction et sa généralisation, manifestent la puissance de l'État dans « la production et la canonisation des classifications sociales »³³ ainsi que leur essentialisation (ainsi de l'usage permanent du pronom « les » intermittents).

Or, si un tel régime impose une série de dispositions communes (attention permanente au futur et usage stratégique des cachets et des heures déclarées), il tend à masquer les profondes divisions internes au groupe administrativement rassemblé. Celles-ci reposent, d'une part, sur l'hétérogénéité des champs artistiques, des métiers et des groupes professionnels concernés. D'autre part, au fur et à mesure de l'expansion de ces différents champs, de leur nationalisation à l'ensemble du territoire, les groupes de professionnels se sont aussi fractionnés selon leur inscription dans des marchés du travail territorialisés et inégalement structurés, actifs et rémunérateurs.

Derrière leur apparente continuité, notamment du fait qu'elles portent sur un même objet (maintenir en l'état un régime perçu comme menacé en permanence), les mobilisations masquent, en même temps qu'elles les révèlent, une série de tensions internes. Dans les années 1980, ce sont les élites artistiques (parisiennes) des différents champs du spectacle qui se mobilisent. À partir des années 1990, l'expansion des champs du spectacle conduit à la nationalisation de la mobilisation dans de multiples espaces locaux et, corrélativement, une diversification des propriétés des artistes et techniciens en lutte. À partir de cette période, les élites artistiques, même si elles revendiquent le maintien du régime, tendent à abandonner leur participation puis leur soutien à la mobilisation et cela d'autant plus qu'à partir de 2003, ce sont les thèses de la CIP-IdF qui prévalent au sein des différentes coordinations. La revendication du maintien du régime (avec des modifications plus ou moins importantes en fonction de ces groupes) se combine avec la volonté de

³³ Pierre BOURDIEU, *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Seuil, 2012, p. 24.

défendre l'ensemble des précaires. Cette dernière référence tend à universaliser la lutte « des » intermittents et reprend une traditionnelle propension de certains groupes d'artistes à se penser comme des avant-gardes (les coordinations continuent de souligner que ce qu'elles revendiquent, elles le revendiquent « pour tous »). Mais, comme le souligne la quasi-impossibilité à engager une réelle mobilisation au cours de l'été 2014, elle conduit à accentuer les tensions internes aux artistes et techniciens et se traduit par des impasses stratégiques quand les coordinations s'adressent aux fractions les plus professionnalisées qui ne peuvent se reconnaître dans une telle référence.

Ces divisions et tensions internes n'empêchent pas le maintien du régime de l'intermittence. D'une part, les groupes mobilisés continuent de disposer d'une capacité de lutte qui recèle une efficacité politique et médiatique telle qu'elle continue d'imposer la question de l'intermittence comme une question politique susceptible d'un traitement politique par l'État. D'autre part, cette mobilisation est d'autant plus efficace qu'elle rejoint les intérêts d'autres agents politiques (les collectivités publiques) et économiques (les entreprises publiques, privées et associatives) pour lesquelles le régime est une condition nécessaire au maintien des politiques culturelles et/ou de leur viabilité économique. Mais, alors que les fractions les plus politisées des intermittents en lutte souhaiteraient élargir, voire généraliser le régime, d'autres agents sociaux visent à en restreindre l'usage aux fractions les plus professionnalisées des artistes et des techniciens. C'est dire que le régime recèle en son sein une tension structurelle et que son maintien ne pourra que s'accompagner, dans le futur, de conflits toujours aussi récurrents.

L'AUTEUR

Serge Proust est maître de conférences HDR en sociologie à l'Université de Lyon (Université Jean Monnet Saint-Étienne). Ses principales recherches portent sur les professions et le travail artistiques ainsi que sur les mobilisations relatives au régime de l'intermittence. Parmi ses principales publications : « L'impossible transfert des règles de la société salariale dans les champs artistiques ; l'exemple d'un dispositif de qualification dans le spectacle vivant », *Formation Emploi*, n° 119, juillet-septembre 2012, p. 65-81 ; « Syнди-

calisme et délitement du salariat artistique : la CGT et les groupes mobilisés autour du régime de l'intermittence », *Sociologie du travail*, n° 52, 2010, p. 374-388 ; « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », dans Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. Cas de figure, 2012, p. 95-111 ; « Le travail invisible des administratrices culturelles », *Travail, genre et sociétés*, à paraître.