

INTRODUCTION

« Certains conflits sont plus importants par ce qu'ils révèlent que par les revendications qui les ont inspirés ou leurs résultats. »

Alain TOURAINE¹

En France, depuis le début des années 1980, le secteur artistique et culturel est en crise. Pourtant, les effectifs des professions culturelles ne cessent de croître et le nombre des professionnels de l'audiovisuel et du spectacle a augmenté quatre fois plus que l'ensemble des actifs, tous secteurs confondus. Le développement sans précédent de « nouveaux » métiers culturels, du tissu associatif socio-culturel, des dépenses culturelles des collectivités territoriales et la dynamique des pratiques et des consommations culturelles, attestent de la vitalité de ce secteur. Comment expliquer ce premier paradoxe ?

C'est que depuis vingt ans, la croissance du secteur culturel apparaît déséquilibrée en termes d'emploi, concernant cette population particulière que l'on nomme les « intermittents du spectacle ». Près de 40 000 en 1990, les intermittents du spectacle sont aujourd'hui plus de 100 000 : on dénombre autant d'intermittents du spectacle que de médecins généralistes. Ils constituent une catégorie administrative qui recouvre des fonctions, des métiers et des statuts extrêmement hétérogènes. En effet, celle-ci concerne tant des ouvriers et des cadres que des techniciens et des artistes, aux origines sociales et aux parcours professionnels diversifiés. Cette forme d'emploi par définition hyperflexible, s'applique aux seuls « salariés, intermittents itinérants à employeurs multiples », lesquels exercent leurs activités dans des secteurs tant publics que privés aux logiques de fonctionnement différenciées : spectacle vivant, cinéma et audiovisuel. Elle renvoie autant à la figure exceptionnelle « des stars² » qu'à la figure ordinaire du travailleur en « galère de cachet³ ». Comment expliquer l'attractivité de cette forme d'emploi par définition précaire ?

1. TOURAINE A., F. DUBET, D. LAPEYRONNIE, F. KHOSROKHAVAR, et M. WIEVIORKA, *Le grand refus. Réflexions sur la grève de décembre 1995*, Paris, Fayard, 1996, p. 7.

2. MORIN E., *Les stars*, Paris, Galilée, 1984.

3. La rémunération au cachet (ou au forfait) est valable pour les artistes et les réalisateurs.

Le cachet prend ainsi en compte 8 heures de travail par jour lorsqu'il est groupé (au

Ce deuxième paradoxe ne peut trouver d'explication qu'au regard du régime d'indemnisation spécifique du chômage qui caractérise ces salariés intermittents du spectacle et se situe au cœur de leur long conflit social. L'instauration de ce régime juridique date de 1964 pour les techniciens et de la loi du 26 décembre 1969 pour les artistes, à qui elle reconnaît la qualité de travailleur salarié, par la présomption légale de salariat⁴. Ce régime juridique instaure une exception sociale dans le droit du travail français puisqu'il s'inscrit juridiquement « entre droit commun et droit spécial⁵ », et contribue dans les faits à la reconnaissance de comportements et de pratiques sociales attribués ordinairement au travailleur indépendant. En d'autres termes, l'activité, ancrée dans le salariat, s'exerce en *free-lance* et induit des rapports salariaux singuliers fondés sur la multiplicité des liens contractuels. Dès lors, c'est le trinôme « travail-emploi-protection⁶ » qui le caractérise. Pourtant, le régime de protection associé à ce régime juridique crée mécaniquement de la précarité et accentue le risque d'emploi. Pour cause, le nombre de professionnels et candidats à la professionnalisation croît deux fois plus vite que le volume de travail : il en résulte une fragmentation de la durée d'emploi en contrats de plus en plus courts⁷. Parallèlement, ce régime d'emploi est aussi devenu un formidable outil d'hyperflexibilité pour les employeurs du secteur⁸. Ainsi, ce système « d'emploi-chômage », intriquant une organisation « hyperflexible » de l'emploi et une indemnisation aux périodes interstitielles de non-emploi, produit de manière structurelle et endogène une évolution explosive par la corrélation positive entre emploi et l'indemnisation du chômage⁹.

Ce troisième paradoxe qui réside dans la corrélation entre croissance de l'emploi et croissance du chômage indemnisé, ainsi que le report de la charge financière de l'indemnisation du chômage vers l'extérieur du secteur

moins 5 jours continus chez le même employeur), et 12 heures dans les autres cas. Le nombre de cachets est limité à 28 par mois.

« Art. 29 s. – Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de louage de services dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. » Extrait de la Loi 69/1186 du 26 décembre 1969 relative à la situation juridique des artistes du spectacle et des mannequins.

DAUGAREILH I. et MARTIN P., « Les intermittents du spectacle. Une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des affaires sociales*, n° 3/4, 2000, p. 77-92.

Ibid.

MENGER P.-M., *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 40. Pour une analyse longitudinale du marché du travail intermittent de 1989 à 2007, voir *Emploi et spectacle*, rapport de la Commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle (CNPS), 2010-2011, p. 17-18 [http://semaphore.culture.gouv.fr/documents/116026/0/2010-2011_RAP_emploi_spectacle.pdf].

Ibid.

Ibid.

des spectacles, constituent le carburant du conflit des intermittents du spectacle. En effet, ce système n'a pas résisté aux changements accélérés du marché du travail et des conditions d'emploi des salariés intermittents du spectacle : le déficit de ce régime spécifique (annexes 8 et 10 de l'assurance chômage) représentait un quart du déficit total de l'assurance chômage en 2002¹⁰ et près d'un tiers en 2010¹¹. Ainsi, depuis 30 ans, l'argument du déficit du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle et des abus engendrés par ce système revient comme un *leitmotiv* médiatique et politique. En 1991, Jean-Louis Giral, alors président de la commission sociale du Conseil National du Patronat Français (CNPF), souligne déjà que « les cotisations versées par les professionnels du spectacle s'élèvent à 537 millions de francs, à comparer aux 2,350 milliards de francs versés par l'Unedic¹² ». La même année, Martine Aubry, alors ministre de l'Emploi et du Travail, déclare : « Les règles choisies, qui sont négociées par les partenaires sociaux, devraient permettre l'indemnisation des périodes réellement chômées, être socialement justes et ne pas prêter le flanc à des détournements¹³. » En 2007, les constats sont les mêmes, le Président de la République, Nicolas Sarkozy, dans sa lettre de mission à Christine Albanel, préconise de lutter « contre les abus au régime d'indemnisation du chômage des artistes et techniciens du spectacle » et d'inciter « les partenaires sociaux à limiter l'accès à ce régime aux professions et fonctions qui le justifient¹⁴ ».

Mais c'est durant l'été 2003 que le conflit des intermittents du spectacle atteint son paroxysme, impliquant la société dans son ensemble : les hautes sphères de la politique, les publics de festivals, les professionnels de la culture, les agents de l'État, les partenaires sociaux, les personnalités artistiques, les medias, etc. L'annulation de nombreux festivals, dont celui d'Avignon, évoque pour la presse en général le « suicide collectif » d'une « profession meurtrie¹⁵ ». Certes, les protestations endémiques des intermittents du spectacle ont toujours émergé dans un contexte de menace : la remise en question de leur régime juridique spécifique par les partenaires sociaux. Cependant, la crise de 2003, provoquée par la signature du protocole d'accord entre ces derniers – excepté la CGT – le 26 juin 2003, reste de loin la plus emblématique de ce long conflit de par son intensité et sa durée. Elle trouve son explication dans le renforcement des règles d'accès à ce

10. Le déficit de ce régime spécifique connaît ainsi une croissance de 6,8 % de 2002 à 2003, atteignant les 890 millions d'euros (« Les allocataires indemnisés au titre des annexes 8 et 10 en 2003 », *note descriptive de la Direction des études et des statistiques*, Unedic, septembre 2004).

11. Rapport public annuel de la Cour des Comptes, « Le régime des intermittents du spectacle : la persistance d'une dérive massive », le 8 février 2012, p. 369.

12. *Le Monde*, 25 septembre 1991.

13. *Le Monde*, 27 septembre 1991.

14. Lettre de mission du président de la République du 1^{er} août 2007, p. 5 [http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-lettre2mission07.htm].

15. *Le Monde*, 9 juillet 2003.

régime spécifique, régi par les annexes 8 et 10 de la convention Unedic, et la redéfinition de son champ d'application. Depuis le protocole du 26 juin 2003, c'est le cumul de 507 heures de travail dans le spectacle sur 10 mois (pour les techniciens) ou 10,5 mois (pour les artistes) contre 12 mois précédemment, qui permet d'accéder à l'assurance chômage, pour une période d'indemnisation de 243 jours, contre 365 jours précédemment. Parallèlement, des négociations sont en cours au niveau des conventions collectives dans les branches du spectacle afin de définir précisément les métiers pouvant recourir au régime d'indemnisation des intermittents du spectacle. Suite au conflit, quelques aménagements et mesures compensatoires ont été mis en œuvre par les partenaires sociaux et l'État¹⁶, n'empêchant nullement de contenir le déficit et de limiter les abus. Le rapport public annuel de la Cour des Comptes du 8 février 2012 soulève toujours la « dérive massive » du régime des intermittents du spectacle, quand *Le Monde* affiche encore dans ses colonnes un article intitulé : « Plus d'un milliard de déficit pour l'assurance-chômage des intermittents¹⁷. »

Au-delà de la polémique suscitée par ce régime d'exception, comment comprendre l'ambivalence d'un mouvement qui revendique à la fois la défense d'un système d'emploi hyperflexible tout en s'opposant au néolibéralisme, l'élargissement de sa lutte aux précaires tout en faisant appel à la reconnaissance de sa singularité, l'autonomie de la création artistique tout en réclamant la protection de l'État?

Pour y répondre, cet ouvrage prend pour point de départ la remise en question du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle. Cette entrée invite à cerner l'*expérience*¹⁸ des intermittents du spectacle afin de mettre à jour une série d'*épreuves*¹⁹ communes, et ce, à travers trois grandes dimensions: le travail, l'action collective et l'engagement individuel. En

16. Un « fonds spécifique provisoire » est entré en vigueur le 1^{er} juillet 2004. Devant être limité à 6 mois pour amortir l'impact des nouvelles règles, il a été reconduit par l'État à partir du 1^{er} janvier 2005 sous le nom de « fonds transitoire ». Il laissera place au 1^{er} avril 2007 à un nouveau fonds pérennisant l'action de l'État auprès des intermittents appelé « fonds de solidarité et de professionnalisation ». Ce dernier a pour objectif d'accompagner les intermittents les plus fragilisés, en aidant notamment à leur reconversion vers d'autres activités. Par ailleurs, le protocole du 18 avril 2006 intègre certains aménagements, notamment concernant les règles de réadmission.

17. *Le Monde*, 28 janvier 2011.

18. La notion d'expérience permet d'apprécier l'individu selon une combinaison de trois logiques d'action: la logique stratégique, la logique d'intégration et la logique de subjectivation. DUBET F., *Sociologie de l'expérience*, Paris, Le Seuil, 1994.

19. La notion d'épreuve, développée en tant qu'outil d'analyse par Luc Boltanski et Laurent Thévenot, est associée à la constitution d'un modèle de justification permettant aux acteurs de se départager lors d'un conflit (BOLTANSKI L. et THÉVENOT L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991), voire caractérise en fonction de sa nature une société par la sélection sociale qu'elle engendre (BOLTANSKI L. et CHIAPELLO È., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999). Davantage encore, les épreuves peuvent être considérées comme des défis historiques, socialement produits, inégalement distribués, que les individus sont contraints

effet, le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle constitue le fil conducteur entre le monde du travail et le monde de l'action collective. Plus qu'un système permettant l'externalisation des coûts salariaux sur l'assurance chômage²⁰, il régle l'expérience de travail de ces salariés hyperflexibles et constitue le facteur déclenchant de chaque mobilisation depuis le début des années 1980. D'un point de vue théorique, ce travail s'inscrit dans les courants de la sociologie pragmatique²¹ et des sociologies de l'individu²². Fondé sur une démarche empirique, il entend avant tout partir du point de vue et de l'expérience des intermittents du spectacle, afin d'analyser précisément ce que les acteurs font et disent ; ce qu'ils produisent et le sens qu'ils donnent à leurs actes ; la manière dont le social les travaille, pour rendre compte de leur expérience plurielle : une expérience qui s'inscrit dans des logiques d'action diverses²³, parfois opposées, caractérisant l'« individu pluriel²⁴ ». Loin de se contenter d'une description d'expériences individuelles, l'analyse revient à cerner les différents mécanismes sociaux qui les produisent, et donc à les saisir au regard de facteurs structurels. L'ambition de cet ouvrage ne réside donc pas dans les apports structurels et économiques qui expliquent cette crise²⁵, mais bien dans les apports empiriques d'une réflexion qui place l'individu au cœur de l'analyse. Ce choix analytique nous semble le seul à même de pouvoir rendre compte de l'ambivalence qui caractérise le mouvement des intermittents du spectacle.

d'affronter. Nous retenons ici cette dernière définition (MARTUCCELLI D., *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006).

20. MENGER P.-M., *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, op. cit. ; MENGER P.-M., *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil-Gallimard, 2009, chap. 10.
21. Initié par Luc Boltanski et Laurent Thévenot (BOLTANSKI L. et THÉVENOT L., op. cit.), la sociologie pragmatique entend mettre en évidence les modes d'équivalence, de qualification, d'ajustement et de justification par lesquels les acteurs produisent des accords et coordonnent leurs actions, créent des ordres de justice et s'y réfèrent pour dénoncer l'injustice. De par l'importance qu'elle accorde à l'activité normative, la sociologie pragmatique est aussi une sociologie morale (NACHI M., *Introduction à la sociologie pragmatique. Vers un nouveau style sociologique ?*, Armand Colin, 2006).
22. Les sociologies de l'individu ont pour point commun de mettre l'accent sur la pluralité des dispositions chez un même individu et donc sur les tensions qui structurent son expérience. La compréhension de ces tensions repose sur la prise en compte des variables macro-sociales qui façonnent les individus et les positionnent dans la structure sociale. MARTUCCELLI D. et DE SINGLY F., *Les sociologies de l'individu*, Armand Colin, 2009 ; MARTUCCELLI D., *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, op. cit. ; MARTUCCELLI D., *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, 2010.
23. DUBET F., op. cit.
24. L'homme pluriel est porteur d'expériences multiples qui ne sont pas forcément compatibles entre elles. Bernard Lahire insiste donc sur la disjonction entre les processus de socialisation. LAHIRE B., *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.
25. Il ne s'agit donc pas d'établir des faits, de mesurer des évolutions, de soupeser les avantages et les dérives de l'emploi en contrats courts et chômage long, de passer au crible les règles, les comptes, les subtilités paritaires et politiques du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle, comme a pu le faire Pierre-Michel Menger. MENGER P.-M., op. cit.

Les intermittents du spectacle à l'épreuve du travail

L'hétérogénéité économique et socio-professionnelle des intermittents du spectacle invite à déconstruire cette catégorie administrative afin de pouvoir « traiter le groupe non comme une “chose” mais comme le produit objectivé d'une pratique²⁶ ». Loin de réduire ce groupe social à une simple catégorie administrative, que l'on peut découper et analyser à l'envi par annexes (8 et 10), secteurs (audiovisuel et cinéma/spectacle vivant), fonctions (artistiques/techniques), métiers, revenus, etc., l'analyse entend, derrière cet « ensemble flou²⁷ », qui recoupe des trajectoires professionnelles différenciées et multiples, restituer des expériences individuelles et plurielles, sans pour autant faire l'impasse sur la forte similitude qui peut se dégager des trajectoires professionnelles de ces salariés. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'un groupe social que presque tout distingue, voire divise, des régularités significatives à travers des épreuves communes peuvent apparaître où, en accord avec une certaine pratique sociologique, on ne les attend pas. De même, des différences à l'intérieur des catégories canoniques, on les attend, peuvent s'avérer profondes.

La notion d'expérience, centrale dans cet ouvrage, permet de saisir d'une part, le rapport subjectif au travail des intermittents du spectacle afin de dégager leurs représentations et perceptions du travail exercé dans le secteur artistique et culturel ; d'autre part, la manière dont ils réalisent leur travail afin de définir l'exercice pratique de leurs métiers, et ce, dans un contexte d'emploi structurellement empreint de flexibilité et d'incertitude. Ces représentations et l'exercice pratique du métier ne peuvent être analysés indépendamment de l'organisation sociale, touchée par des évolutions structurelles, à même de provoquer des résistances individuelles car le monde du travail, tout comme la société, ne saurait se résumer à un ordre fonctionnel²⁸. Ces résistances sont la condition d'une certaine indépendance de l'individu, au maintien d'un « moi » cohérent que l'individu peut, certes, puiser au sein de ses propres ressources individuelles, mais aussi au sein de supports » lui permettant d'exister « positivement » comme un individu hors de la dépendance d'autrui²⁹ ». Le régime d'indemnisation agit, à ce titre, comme un support qui protège les intermittents du spectacle contre les risques encourus sur un marché du travail hyperflexible et fonctionnant sur le mode « projet ». Cette prise sur le monde se concrétise par le développement de stratégies ou l'adoption de logiques d'action. Lorsque le sens

26. BOLTANSKI L., *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Minitext, 1982, p. 56.

27. *Ibid.*

28. TOURAINE A., *Production de la société*, Paris, Le Seuil, 1973.

29. CASTEL R. et HAROCHE C., *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001.

n'est plus donné *a priori* par des déterminations sociales, mais par une trajectoire personnelle, l'acteur se doit de construire le sens de son expérience au travail, à travers une série d'épreuves révélant un ensemble de représentations, de pratiques et de stratégies professionnelles.

Cette approche axée sur l'expérience individuelle nécessite de dépasser certains défis épistémologiques liés à la nature même de ce groupe social. Pour une analyse distanciée des pratiques professionnelles des intermittents du spectacle, il s'agit de tenir compte du poids des préjugés normatifs qui pèsent sur ce milieu, à savoir ce qui fonctionne comme un mythe, dès lors que l'on se penche sur les pratiques artistiques. De plus, si le terme d'« intermittent du spectacle » ne parle qu'à un petit nombre, le terme d'artiste, lui, suscite de manière systématique l'association aux personnalités artistiques : « les stars³⁰ ». Ce serait alors oublier que les intermittents du spectacle désignent aussi : des accessoiristes, des bruiteurs, des machinistes, des serruriers, des mouleurs, des logisticiens, des perruquiers, des cintriers, des chauffeurs de production, des directeurs de productions, des ingénieurs réseau, etc. Toute une palette de métiers moins « exotiques » qui, pourtant, contribue à la production artistique et à l'activité du secteur des spectacles (spectacle vivant, audiovisuel et cinéma) et, surtout, se réclame du « monde de l'art³¹ ». Or jusqu'ici, les sociologues ont peu prêté attention à ce type de professionnels que l'on peut qualifier de « personnel de renfort³² », privilégiant l'analyse des professions et métiers artistiques : les danseurs³³, les comédiens³⁴, les artistes plasticiens³⁵, les musiciens³⁶, etc. Ces nombreux travaux ont pour point commun de pointer la diversité des trajectoires professionnelles et les caractéristiques de fonctionnement propre à chaque secteur et sous-secteur. L'objectif n'est donc pas de donner une vision précise de chaque métier relevant du champ de l'intermittence, bien que l'hétérogénéité n'en soit pas

30. MORIN É., *op. cit.*

31. « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. » BECKER H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982], p. 58.

32. *Ibid.*

33. SORIGNET P.-É., *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte, 2010 ; RANNOU J. et ROHARIK I., *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française, 2006.

34. PROUST S., *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica, 2006 ; PARADEISE C., CHARBY J. et VOURC'H F., *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998 ; MENDER P.-M., *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française, 1997.

35. MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 ; LIOT F., *Le métier d'artiste*, L'Harmattan, 2004.

36. BECKER H. S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions A.-M. Métailié, 1985 [1963]. ; PERRENOUD M., *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007 ; COULANGEON P., *Les musiciens de jazz en France*, Paris, L'Harmattan, 2004.

négligée, dès lors qu'elle fait sens au niveau de l'expérience proprement individuelle, mais de mettre à jour l'expérience plurielle des intermittents du spectacle dans leur rapport au travail. Ce serait aussi omettre que 80 % des artistes et techniciens indemnisés, en tant qu'intermittents du spectacle, ont un salaire annuel de référence inférieur à 1,1 Smic par an³⁷. Dans cette perspective, la création, au même titre que la production, la diffusion ou encore l'administration, sera appréhendée comme un travail et l'artiste, au même titre que le technicien, l'ouvrier ou encore le cadre, comme un travailleur³⁸.

Outre ces défis épistémologiques, deux obstacles d'ordre méthodologique et théorique se posent : la délimitation d'un groupe social hétérogène, lorsque les données statistiques ne s'accordent pas entre elles, d'une part ; l'analyse d'un groupe social hétérogène lorsqu'on ne peut parler de métier, de profession, de statut, ou encore de catégorie socio-professionnelle, d'autre part³⁹. Plutôt que de parler d'obstacles, retenons que le flou qui entoure cette catégorie administrative se répercute sur les données statistiques qui émanent de divers organismes et témoignent de l'hybridation de ce régime d'emploi⁴⁰. De même, la professionnalisation des intermittents du spectacle, s'envisageant sur le long terme et n'étant pas stabilisée, contribue à alimenter la porosité de ce groupe⁴¹. Le diplôme et la certification ne constituent pas, contrairement aux professions⁴², des critères perti-

37. GUILLOT J.-P., *Pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel. Propositions à M. Renaud Donnedieu de Vabres*, rapport pour le ministre de la Culture et de la Communication, Paris, 29 novembre 2004, p.23-24. En 2007, la rémunération moyenne annuelle d'un intermittent du spectacle (en euros constants 2007) est de 13 787 euros (*Emploi et spectacle*, rapport de la Commission permanente sur l'emploi du CNPS, 2010-2011, p.18).

38. BECKER H. S., *Les mondes de l'art*, op. cit.

39. Ainsi, Janine Rannou recense dans le champ du spectacle vivant plus de 1600 appellations différentes, alors même que le secteur d'activité n'emploie pas plus de 200 000 personnes. RANNOU J., « Les métiers artistiques du spectacle vivant et leurs catégorisations », MENGER P.-M. (dir.), *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Éditions MSH, 2003, p. 89.

40. À titre d'exemple, Pôle emploi catégorise les demandeurs d'emploi dans le spectacle selon trois qualités : techniciens, artistes et personnels de la production des spectacles. L'Unedic qui recense les salariés intermittents du spectacle distingue, avant 2003, d'un côté les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel, de l'autre, le secteur du spectacle vivant. Après le protocole du 26 juin 2003, l'organisation différencie les ouvriers et techniciens des artistes. Enfin, l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee) classe les artistes et certains techniciens parmi un grand ensemble : la catégorie socio-professionnelle des « Cadres supérieurs et professions intellectuelles et artistiques ».

41. C'est aussi ce que remarque Éric Neveu, à propos de la profession des journalistes qu'il caractérise comme « faiblement institutionnalisée ». NEVEU É., *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001.

42. Les professions au sens anglo-saxon du terme « se prévalent d'un monopole d'exercice, qu'elles défendent en contrôlant le contenu des compétences revendiquées, la transmission des savoirs et la socialisation des membres, les règles éthiques présidant

nents de l'accès aux métiers des spectacles, ni même au régime d'indemnisation. En outre, loin d'un « statut » juridique, les artistes et techniciens intermittents du spectacle, disposent d'un « régime » juridique dérogatoire au droit commun : l'accès au « privilège » est donc, sans cesse à conquérir pour les professionnels et candidats à la professionnalisation. Chaque année, les intermittents du spectacle doivent faire leurs preuves pour accéder au régime d'indemnisation et se voir reconnaître la qualité d'intermittent. Sans pour autant perdre son activité professionnelle, un professionnel peut tout à fait faire valoir ses droits une année donnée et ne pas y parvenir l'année suivante. C'est pourquoi, dans le cas présent, il paraît plus pertinent de considérer ce groupe social non comme une entité figée, mais comme un groupe sans cesse en mouvement, dont l'observation des stratégies distinctives en apprend plus que les classifications étanches et les distinctions strictes. C'est donc sur « l'effet dynamique de la frontière⁴³ » que l'attention sera portée.

Penser les intermittents du spectacle en tant que « groupe professionnel » permet d'appréhender, autrement que sur un mode objectiviste la réalité d'individus qui partagent des expériences de travail, les distinguant d'autres groupes professionnels sans pour autant l'enfermer dans des classifications inopérantes. Le centre de gravité de ce groupe professionnel ne réside pas dans l'exercice d'une même activité⁴⁴, mais davantage dans ses rapports au travail. Les intermittents du spectacle sont des professionnels, salariés, exerçant leurs activités au sein d'un vaste secteur qui regroupe l'audiovisuel, le cinéma et le spectacle vivant : le secteur artistique et culturel. Leurs pratiques d'emploi hyperflexibles et discontinues, la brièveté des contrats, l'alternance nécessaire de périodes de travail et de périodes d'inactivité, leurs

à leur mise en œuvre, la valeur sociale et économique de leur activité. Elles concernent les travailleurs détenant un haut niveau d'expertise, bénéficiant d'une grande autonomie dans l'accomplissement de leurs tâches, formant une sorte d'élite professionnelle située à un haut niveau de l'échelle du prestige et des rémunérations ». DEMAZIÈRE D. et GADÉA C. (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 19.

43. BOLTANSKI L., *op. cit.*, p. 260. De même Pierre Bourdieu, dans son analyse des champs littéraires et artistiques, remarque que « les luttes de définition (ou de classement) ont pour enjeu des frontières (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies. » BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 369. Enfin, Éric Neveu évoque, à l'appui de l'analyse de Denis Ruellan sur les journalistes, « un métier de frontière ». NEVEU É., *op. cit.* ; RUELLAN D., *Le Professionnalisme du flou*, Grenoble, PUG, 1993.
44. Claude Dubar définit un groupe professionnel comme « un ensemble flou, segmenté en constante évolution, regroupant des personnes exerçant une activité ayant le même nom doté d'une visibilité sociale et d'une légitimité politique suffisantes, sur une période significative ». DUBAR C., « Sociologie des groupes professionnels en France. Un bilan prospectif », MENGER P.-M. (dir.), *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Éditions de la MSH, 2003, p. 51 ; DEMAZIÈRE D. et GADÉA C. (dir.), *op. cit.*

employeurs multiples, dessinent un processus de professionnalisation atypique empreint d'incertitude parce que constamment réversible. Enfin, l'élaboration d'un régime juridique d'exception associé à des droits sociaux spécifiques est le fruit à la fois de cadrages institutionnels du marché par l'État (mise en place de conventions collectives étendues, de licences d'entrepreneurs, d'annexes particulières au sein de l'assurance chômage, d'un fonds de solidarité et de professionnalisation, etc.) et de luttes historiques⁴⁵. Ces facteurs structurels esquissent des expériences proprement spécifiques qui font des intermittents du spectacle un groupe professionnel cohérent sans être homogène. Le groupe professionnel des intermittents du spectacle constitue donc un ensemble poreux et segmenté, en constante redéfinition, doté néanmoins d'une visibilité sociale et d'une légitimité politique qui vont croissant depuis le début des années 1980.

Les intermittents du spectacle l'épreuve de l'action collective

Le conflit social des intermittents du spectacle, qui figure parmi les plus longs du siècle passé, a été ponctué par des crises successives liées à la modification du régime d'indemnisation. Celle-ci ouvre aux acteurs un espace d'opportunités d'actions collectives défensives, axées sur une vision commune : le maintien de leur régime d'indemnisation en l'état. Ce projet collectif défensif constitue un guide commun minimum pour l'action⁴⁶. Mais comment expliquer la résurgence d'une mobilisation qui s'inscrit, en 2003, dans une conjoncture défavorable, le contexte politique étant marqué par l'échec des luttes des enseignants contre les projets de réforme de l'Éducation nationale et des retraites ? Comment comprendre les annulations successives de festivals, dès lors que l'ensemble des acteurs concernés par la réforme, jusqu'aux mobilisés eux-mêmes, s'accordent à parler de « suicide collectif » ? Comment saisir les ambivalences qui traversent ce conflit ?

Poser la question de l'ambivalence, invite à prendre au sérieux les divers régimes d'action⁴⁷ » des acteurs mobilisés qui ne se réduisent pas au calcul stratégique de coûts et de bénéfices. En empruntant cette voie, il s'agit de cerner les enjeux de ce conflit à travers sa dimension proprement culturelle,

45. Pour une analyse historique détaillée de l'émergence et du développement du système d'indemnisation du chômage spécifique des intermittents du spectacle : GRÉGOIRE M., *Un siècle d'intermittence et de salariat. Corporation, emploi et socialisation. Sociologie historique de trois horizons d'émancipation des artistes du spectacle (1919-2007)*, Thèse de sociologie, Université Paris Ouest Nanterre, 2009.

46. François Chazel note à ce sujet, en prenant appui sur la proposition de Charles Tilly, que « l'action collective se développe plus rapidement et plus intensément en fonction des menaces qu'en fonction des opportunités proprement dites ». CHAZEL F., *Du pouvoir à la contestation*, Paris, LGDJ, vol. 36, 2003, p. 127.

47. BOLTANSKI L. et THÉVENOT L., *op. cit.*

afin de dépasser une analyse qui s'inscrirait uniquement dans le prolongement du courant de la mobilisation des ressources et de l'action rationnelle⁴⁸. Le mouvement des intermittents du spectacle ne sera pas uniquement appréhendé comme une action instrumentale qui correspond à des fins politiques, une mobilisation de ressources pour pénétrer au sein d'un système politique, s'y maintenir, y renforcer sa position⁴⁹. Si la structuration en réseaux et l'organisation sont indispensables⁵⁰, voire les facteurs les plus importants pour l'émergence d'un mouvement social⁵¹, elles ne nous disent rien sur la signification. De ce fait, la *frame analysis*⁵², l'analyse des « cadres⁵³ » ou d'« expérience », constitue sans conteste une avancée intéressante dans l'analyse des mouvements sociaux, notamment par la prise en compte des dimensions symbolique, idéologique ou culturelle des mobilisations⁵⁴. En alimentant l'intérêt porté à la dimension cognitive des mouve-

48. Charles Tilly et Anthony Oberschall, entre autres, ont ouvert la voie au courant fondateur de la mobilisation des ressources. Pour une analyse critique de ce courant de la mobilisation des ressources et de l'action rationnelle ; LAPEYRONNE D., « Mouvements sociaux et action politique. Existe-t-il une théorie de la mobilisation des ressources ? », *Revue française de sociologie*, vol. 29, n° 4, 1988, p. 593-619.
49. Serge Proust analyse les enjeux de la politisation de la lutte des intermittents du spectacle sous l'angle de la théorie de la mobilisation des ressources (PROUST S., *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, op. cit., chap. VI, p. 147-171). De même, l'ouvrage de Jérémy Sinigaglia cerne cette lutte au regard des ressources dont les intermittents du spectacle disposent pour remplir les conditions propices à la réussite de leur mouvement. Ainsi pour l'auteur, le mouvement des intermittents du spectacle peut s'analyser en partie « comme la réalisation d'une mobilisation improbable » mais surtout « une mobilisation paradoxale, au sens où elle a pu tirer parti de ses faiblesses ». SINIGAGLIA J., *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Nancy, PUN, 2012, p. 23.
50. Anthony Oberschall, dans son analyse de la mobilisation nationale-socialiste, démontre que plus la « segmentation » est forte, plus les chances de mobilisation sont importantes. Parallèlement, il tient compte de la nature des liens sur lesquels repose la collectivité. OBERSCHALL A., *Social Conflict and Social Movements*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1973.
51. Pour Doug McAdam la « force d'organisation indigène » (*Indigenous Organizational Strength*), dimension, relative à l'organisation interne au groupe, serait un des trois facteurs permettant l'émergence d'un mouvement social (CHAZEL F., op. cit.). De multiples travaux viendront attester du rôle fédérateur joué à l'origine des mouvements par les groupes établis ou les réseaux : les « structures de mobilisation » (MCADAM D., MCCARTHY J. D. and ZALD M. N. (dir.), *Comparative Perspectives on Social Movements*, New York, Cambridge University Press, 1996).
52. Voir en particulier, SNOW D. A. and BENFORD R. D., « Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization », *International Social Movement Research*, 1988, p. 197-217.
53. Pour Erving Goffman, les cadres sont des schèmes d'interprétation permettant aux individus de situer, de percevoir, d'identifier et de désigner (*label*) des événements de leur univers propre ou du monde en général. GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.
54. MATHIEU L., « Rapport au politique, dimensions cognitives et perspectives pragmatiques dans l'analyse des mouvements sociaux », *Revue française de science politique*, vol. 52, n° 1, 2002, p. 75-100.

ments sociaux⁵⁵, ce modèle vise à identifier les processus de cadrage mis en œuvre, permettant la construction de la légitimité de la cause. Dans cette perspective, l'adoption d'un cadre d'injustice, collectivement partagé, est un facteur expliquant l'émergence d'une mobilisation. Mais la limite de ce modèle réside dans ce qu'il ne permet pas de rendre compte d'« une action collective en mouvement », soit en train de se faire. Plus encore, ce modèle fait l'impasse sur l'expression des jugements moraux, civiques ou politiques s'exprimant au cours de la carrière d'un mouvement social, sur les multiples interactions entre les mobilisations qui sont l'objet de négociations, traductions, discussions, rectifications permanentes sur le terrain. Comme le souligne Lilian Mathieu, « les cadres n'apparaissent plus tant comme le produit d'une activité cognitive que comme des schèmes d'interprétation relativement stables et rigides, qu'il est possible à certains de manipuler dans un sens conforme à leurs intérêts⁵⁶ ». Ainsi dans la plupart des études contemporaines sur les mouvements sociaux, la culture est encore envisagée comme une variable dépendante des structures de mobilisation ou d'opportunité, ou comme une ressource stratégique des organisations. L'expression même de « force symbolique du label », que ce label soit celui des « sans », ou encore des « précaires », en témoigne⁵⁷. Or lorsque le label est envisagé comme une ressource collective mobilisable, l'analyse revient en définitive à rester focalisé « sur l'idée d'une "fabrication" des mouvements sociaux par les élites d'entrepreneurs en OMS, qui se doivent de "manufacturer" du mécontentement et de "confectionner" des causes pour convaincre et se rassembler⁵⁸ ». Surtout, c'est prendre pour argent comptant une homogénéisation qui rassemble depuis une vingtaine d'années un certain nombre de luttes, en évacuant la question des tensions et conflits qui peuvent apparaître entre ces différents groupes qui construisent le mouvement⁵⁹. C'est sans nul doute ce qui explique que la littérature existante sur les

55. Cette approche initiée par Doug McAdam, notamment, par le concept de « libération cognitive », sera développée par David A. Snow, Robert D. Benford ou encore William A. Gamson. CHAZEL F., *op. cit.*, p. 115.

56. MATHIEU L., *art. cit.*, p. 87.

57. Sur les mouvements des « sans » : voir en particulier MOUCHARD D., « Les mobilisations des "sans" dans la France contemporaine : l'émergence d'un "radicalisme autolimité" ? », *Revue française de science politique*, vol. 52, n° 4, 2002, p. 425-447 ; SOMMIER I., *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003. Sur les mouvements des « précaires » : voir en particulier BOUMAZA M. et PIERRU E., « Des mouvements de précaires à l'unification d'une cause », *Sociétés contemporaines*, vol. 65, n° 1, 2007, p. 7-25. Sur la précarité envisagée dans le conflit des intermittents du spectacle comme une ressource pour la réussite du mouvement, voir en particulier SINIGAGLIA J., « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, vol. 65, n° 1, 2007, p. 27-53.

58. CEFAI D., *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*, La Découverte, 2007, p. 475.

59. C'est d'ailleurs ce que précise Daniel Mouchard à propos de sa propre analyse sur les organisations de « sans ». MOUCHARD D., *art. cit.*

mouvements sociaux se concentre davantage sur ce qui fait consensus et rassemble, même en apparence, dans l'action collective que sur ce qui pose problème, divise et porte atteinte à l'action collective. Pourtant, l'analyse gagnerait non seulement à rendre compte de ce qui divise, ne serait-ce que pour montrer la difficulté des acteurs à agréger de nouvelles composantes à leur cause, mais aussi à analyser la diversité des règles de grammaire des actions et des justifications. Cela suppose de prêter attention aux variations contextuelles et à la dynamique de temporalisation des arguments, aux conditions de leur construction, de leur réception et de leurs effets pratiques sur la conduite d'un mouvement. Il s'agira donc de restituer les mobilisations dans un contexte social, économique, politique et culturel permettant de saisir l'action collective en tant que processus⁶⁰.

Cette analyse proprement culturelle des mouvements sociaux invite à se pencher sur le concept d'identité. L'approche de l'identité collective doit beaucoup aux travaux pionniers d'Alberto Melucci qui place ce concept au cœur de l'interrogation sur les mobilisations collectives. En dénaturant l'identité, son analyse suggère que la construction d'une identité collective est le travail le plus important d'un mouvement social et l'élément clé pour en comprendre ses dynamiques⁶¹. L'identité collective est ainsi définie comme le produit d'un système d'actions déterminé par l'orientation de l'action (le sens de l'action pour l'acteur), les possibilités et les limites de l'action (les contraintes et les opportunités), et l'espace dans lequel l'action prend place. L'identité collective n'est pas linéaire : elle est le produit d'interactions, de négociations et d'oppositions⁶². Autrement dit, elle se définirait moins par un sentiment d'appartenance qu'au travers d'un processus de construction permettant la continuité d'actions collectives dont elle serait à la fois l'enjeu et le produit.

Les intermittents du spectacle à l'épreuve de l'engagement individuel

On ne peut parler de mobilisations collectives sans évoquer l'engagement individuel dans un collectif. Or, à en croire la presse quotidienne aussi bien que la littérature scientifique, on assisterait à une défection des organisations partisans et syndicales et à un déplacement des motivations et des

60. Ici, nous reprenons les définitions concises proposées par François Chazel qui entend par action collective, « toute action commune visant à atteindre des fins partagées » et par mobilisation, « un rassemblement relativement important d'acteurs en vue d'une action collective à entreprendre ». CHAZEL F., *op. cit.*, p. 90-91.

61. MELUCCI A., *Challenging codes. Collective action in the information age*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1996.

62. MELUCCI A., « The Process of Collective Identity », JOHNSTON H. and KLANDERMANS B. (éd.), *Social Movements and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 41-63.

aspirations des citoyens vers de nouvelles formes d'engagement public. Les anciennes institutions comme les syndicats deviendraient largement inadéquates, de par une défiance explicite devant les phénomènes de délégation d'autorité ou de centralisation, soit des formes d'organisation⁶³. Ceci expliquerait notamment l'apparition des collectifs et des coordinations des intermittents du spectacle depuis le début des années 1990.

De nombreux ouvrages témoignent de la désuétude du modèle de l'engagement total. Le phénomène a été observé par Pierre Rosanvallon dans le domaine syndical⁶⁴, Emmanuèle Reynaud et Isabelle Sommier dans le champ des mouvements sociaux⁶⁵, ou encore Jacques Ion dans le secteur associatif⁶⁶. Cette mutation, à l'œuvre dans l'ensemble des domaines de l'action collective, semble caractériser une évolution plus profonde des processus d'identification dans les sociétés modernes⁶⁷ qui serait une conséquence directe de la perte d'emprise des cultures communautaires.

Si la sociologie politique s'est longtemps intéressée à l'étude de l'engagement dans les partis politiques⁶⁸, puis dans les mouvements associatifs, aux déterminants du militantisme⁶⁹, aux ressources des militants et plus

63. C'est un des traits caractéristiques des Nouveaux Mouvements Sociaux. Éric Neveu rejoint sur ce point, en partie, ce courant lorsqu'il s'interroge sur une troisième phase de lutte, fondée sur l'apparition d'une dimension internationale, une montée des logiques d'expertise, une réémergence de la dimension symbolique et une réticence à toute délégation de pouvoir. NEVEU É., *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 1996, p.22-24.

64. À la fin des années 1980, les adhésions deviennent de plus en plus instrumentales. Le collectif n'est plus considéré comme une fin en soi, mais comme un moyen au service de la réalisation d'actions ciblées. De façon générale, la figure de l'adhérent, définie par son allégeance inconditionnelle, est remplacée par celle de l'utilisateur rejoignant l'organisation pour un but précis. Ces évolutions témoignent d'une mutation plus générale où l'adhésion « apparaît de moins en moins comme une manifestation d'appartenance sociale ». ROSANVALLON P., *La question syndicale*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p.38.

65. REYNAUD E., « Le militantisme moral », MENDRAS H. (dir.), *La sagesse et le désordre. France 1980*, Paris, Gallimard, 1980, p.271-286; SOMMIER I., *op. cit.*

66. ION J., *La fin des militants ?*, Paris, L'Atelier, 1997; ION J., *S'engager dans une société d'individus*, Paris, Armand Colin, 2012.

67. Ulrich Beck ou encore Anthony Giddens parlent d'identité réflexive en ce sens que les individus sont désormais libérés des contraintes socio-culturelles. Toutefois, les individus sont dorénavant contraints à réfléchir librement sur la vie qu'ils veulent mener et à la façonner comme ils l'entendent. BECK U., *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2001; GIDDENS A., *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994. La réflexivité est pour Charles Taylor la caractéristique même de l'individu contemporain. TAYLOR C., *Les sources du moi*, Paris, Le Seuil, 1998.

68. Sur le militantisme partisan de gauche, voir en particulier le travail pionnier de Bernard Pudal : PUDAL B., *Prendre parti. Pour une sociologie historique du PCF*, Paris, FNPS, Paris, 1989.

69. Sur ce point, voir en particulier : GAXIE D., « Économie des partis et rétribution du militantisme », *Revue française de science politique*, vol. 27, n° 1, p. 123-154.

récemment aux « carrières militantes⁷⁰ », il demeure qu'elle a peu prêté attention à l'analyse de l'expérience vécue des individus engagés⁷¹. Il s'agira donc de saisir ce que l'engagement dans un collectif produit sur les intermittents du spectacle mobilisés, plutôt que de s'atteler à dénombrer l'ensemble, toujours relatif, des facteurs pouvant expliquer l'engagement, voire le désengagement militant.

Le sociologue à l'épreuve d'une démarche de recherche empirique et compréhensive

Parce que l'objet même de cet ouvrage vise à restituer les expériences plurielles des intermittents du spectacle, le choix de la démarche s'est porté sur un travail axé sur la profondeur et l'intensité du matériau en privilégiant une étude par entretiens individuels « approfondis⁷² » doublés d'une observation directe et participante.

L'enquête a été réalisée, pour l'essentiel, entre l'hiver 2003 et l'été 2006. L'objet de cette analyse fluctuant en fonction de l'actualité sociale, il a été difficile de se résoudre à mettre un terme à notre travail de terrain. Le contexte particulier de cette recherche qui intervient au moment où ce groupe professionnel traverse une crise conflictuelle, nous a valu d'opter pour un certain détachement, dès lors que nous étions perçue comme potentielle porte-parole du groupe. Le travail de terrain a été ponctué de moments exaltants mais aussi, parfois, difficiles, suscitant des périodes de forte imprégnation et de fort détachement⁷³.

L'enquête de type qualitatif est sans nul doute la démarche la plus appropriée pour saisir l'expérience d'individus, l'épaisseur du vécu, car elle privilégie le discours et les pratiques de l'acteur, envisagés à partir de l'environnement dans lequel il s'inscrit et de ses effets multiples sur lui. Nous avons donc opté pour l'entretien individuel approfondi, privilégiant les trajectoires personnelles aux réponses univoques, la réflexivité et l'expression libre aux questions ciblées. Ces entretiens ont été menés selon des modalités qui peuvent se détacher, parfois, de celles décrites dans les manuels de métho-

70. FILLIEULE O. et MAYER N., n° spécial sur les carrières militantes, *Revue française de science politique*, vol. 51, n° 1/2, 2001 ; FILLIEULE O. (dir), *Le désengagement militant*, Paris, Belin, 2005.

71. Pour un état des lieux critique de la sociologie de l'engagement militant, voir : SAWICKI F. et SIMÉANT J., « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 1, 2009, p. 97-125.

72. BEAUD S. et WEBER F., *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2003.

73. C'est de cette dialectique dont parle Everett C. Hugues, propre au travail de terrain entre le rôle de membre investi et celui d'étranger : « l'une des solutions consiste à les séparer dans le temps. » HUGUES E. C., *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, p. 275.

dologie. La plupart du temps, ils avaient lieu chez la personne interrogée ou dans un café⁷⁴, en dehors des locaux mêmes des collectifs observés, la présence continue des membres des collectifs étudiés pouvant biaiser les discours de l'interlocuteur. Le tutoiement étant de rigueur dans le milieu professionnel, nous avons rapidement incorporé cette donnée.

Le guide d'entretien a toujours respecté les quatre axes thématiques principaux : la trajectoire professionnelle, le régime intermittent et la réforme du 26 juin 2003, la trajectoire de l'engagement et l'action collective. Seules les questions ont pu évoluer selon le contexte (l'évolution du mouvement) et l'interlocuteur (son statut, son vécu et sa personnalité). S'agissant d'entretiens souvent longs, ils peuvent parfois prendre l'allure d'un long récit, d'un échange prolongé. Il s'agissait alors de créer un véritable espace de réflexion permettant une prise de distance vis-à-vis de leurs expériences. Ce recul était une priorité, au vu de leur engagement dans le mouvement. D'aucuns ont souligné, après l'entretien, l'importance de pouvoir se livrer et le bien-être procuré par ces échanges. Il s'agit là des avantages subjectifs, « seule gratification » que l'interviewer est en mesure d'offrir⁷⁵. Au final, les expériences livrées constituent un matériau extrêmement précieux, car bien évidemment, c'est au fil de l'interaction que se gagne la confiance⁷⁶, que les paroles se délient et que la dimension temporelle d'une trajectoire prend tout son sens. Enfin, soulignons qu'il n'a pas été facile de pousser certains de nos interlocuteurs dans leurs retranchements pour les confronter à leurs propres contradictions. Car il arrive que ce soit l'enquêteur qui soit dérouté, malgré lui, par la clairvoyance de ces derniers. En effet, une grande part des intermittents du spectacle interrogés ont une accessibilité rhétorique qui leur permet de toujours rebondir, même lorsqu'ils sont mis face à leurs propres contradictions. Ces compétences narratives témoignent d'une pratique réflexive importante dans ce milieu. La réflexivité, la subjectivité, la distance au monde, la « double herméneutique⁷⁷ » ne sont pas le monopole du chercheur, elles sont aussi le fait des enquêtés. Il s'est agi alors, au fil des entretiens, de déconstruire leurs propos afin de les reconstruire et de leur donner sens.

L'échantillon final ne revendique pas la représentativité d'une catégorie administrative mais bien la pluralité des expériences d'un groupe professionnel poreux, afin de sortir d'une conception par trop structurée des

74. Le fait de pénétrer chez nos interlocuteurs nous a permis d'apprendre beaucoup de leur univers privé : leur aisance matérielle, leur mode de vie, etc. Un des entretiens a par exemple eu lieu dans un squat d'artistes, un autre dans une maison de campagne, un autre encore dans un grand appartement en plein cœur de Paris, etc.

75. HUGUES E. C., *op. cit.*, p. 285.

76. Stéphane Beaud et Florence Weber notent que dans l'entretien, « l'essentiel est de gagner la confiance » de notre interlocuteur afin « de parvenir à le comprendre à demi-mot et à entrer (temporairement) dans son univers (mental) ». BEAUD S. et WEBER F., *op. cit.*, p. 328.

77. GIDDENS A., *op. cit.*

places sociales: il se veut avant tout diversifié à l'image de la population étudiée. Une quarantaine d'entretiens, d'une durée moyenne de trois heures⁷⁸, ont été menés auprès d'intermittents du spectacle. Parmi eux, trois étaient sortis de leur régime d'indemnisation au moment de l'enquête. L'échantillon retenu se partage entre 23 artistes (metteur en scène, réalisateur, comédien, musicien, danseur), neuf techniciens (chef monteur, assistant opérateur, technicien son et lumière, machiniste) et huit professionnels de la production des spectacles (administrateur, chargé de production, régisseur général). L'âge moyen des personnes interrogées est de 40 ans, les hommes constituent 65 % de notre échantillon et 45 % proviennent de la région Île-de-France. À ces entretiens individuels s'ajoute un entretien de groupe, composé de six techniciens intermittents du spectacle, réalisé dans le cadre d'une enquête menée par François Dubet sur le sentiment d'injustice au travail⁷⁹. Deux autres entretiens ont été entrepris auprès de deux directeurs de structure de diffusion en Aquitaine. Un entretien a été aussi réalisé avec le comédien et responsable syndical, Robert Sandrey⁸⁰, pour sa vision historique du conflit et son engagement à la fois professionnel et syndical. Sur les 40 intermittents du spectacle interrogés⁸¹, 38 relèvent d'un collectif (parisien ou bordelais) et parmi eux, un intermittent du spectacle est engagé auprès du Syndicat national des arts vivants (Synavi)⁸², un intermittent du spectacle est syndiqué à la CFDT et un autre est délégué régional du Syndicat français des artistes interprètes (SFA) et responsable de l'Union régionale fédérale de la CGT-spectacle. Qu'ils soient syndiqués, militants vétérans ou primo-militant, notons que 16 d'entre eux ont une double affiliation (syndicat/collectif). Parce que les recherches menées depuis, nous mènent chaque fois à rencontrer d'autres salariés intermittents du spectacle, les discussions informelles viennent conforter et actualiser ce matériau premier⁸³.

78. Le plus court entretien a duré deux heures et demi et le plus long six heures.

79. DUBET F., CAILLET V., CORTÉSERO R., MÉLO D. et RAULT F., *Injustices. L'expérience des inégalités au travail*, Paris, Le Seuil, 2006.

80. Artiste dramatique et lyrique, Robert Sandrey a progressivement mis sa carrière de côté pour occuper les fonctions de délégué général au sein du Syndicat français des artistes-interprètes (SFA). Il est notamment l'auteur du Rapport présenté au ministère de la Culture: SANDREY R., *Concertation relative à la condition sociale des artistes et personnels intermittents du spectacle*, Rapport pour le ministre de la Culture, 1984.

81. La liste de l'ensemble des entretiens réalisés figure en annexe. Pour une présentation simplifiée dans le texte, seuls le prénom et le métier des personnes interrogées sont précisés pour chaque extrait d'entretiens dans la partie 1, axée sur la dimension du travail; le prénom et l'affiliation dans la partie 2, consacrée à la dimension de l'action collective; le prénom, le métier et l'affiliation dans la partie 3, centrée sur la dimension de l'engagement individuel.

82. Cette organisation professionnelle représente les structures et compagnies indépendantes du spectacle vivant auprès des pouvoirs publics et instances sociales et économiques du secteur.

83. Citons deux recherches en particulier: « L'évaluation à l'épreuve de l'expérience culturelle et artistique », recherche financée dans le cadre de l'appel à projet 2009 du

Choisir des acteurs diversifiés sur un échantillon aussi restreint peut paraître comme un biais. Toutefois, au regard de l'hétérogénéité des acteurs de ce groupe professionnel, l'homogénéité ne peut être, dans ce cas précis, sociologiquement pertinente. Aussi, au-delà de l'hétérogénéité des critères retenus peuvent apparaître des ressemblances, parfois là où le chercheur s'y attend le moins. C'est précisément ces découvertes qui leur donnent davantage d'intérêt.

Une place importante a aussi été accordée au « travail de terrain⁸⁴ ». Par-delà le jeu des contacts personnels, les aléas des rencontres et les commodités fonctionnelles, deux terrains d'enquête ont été privilégiés : Paris et Bordeaux. D'une part, Paris, pour la prégnance de la coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France (CIP-IDF), coordination la plus investie dans les actions collectives lors de 2003, la plus organisée et la plus médiatisée ; d'autre part, Bordeaux pour la rapide disparition de la coordination 33 et l'activité originale de l'association travail, ressources et activités de création (Trac). Ces deux terrains d'enquête, présentant des situations contrastées du point de vue de l'organisation, des revendications portées et de leurs finalités, ont permis d'accéder à une analyse comparative. Pour chacune d'entre elles, une analyse des tracts, du journal interne (*L'Intermittants*), des photographies et des vidéos diffusées⁸⁵, des textes juridiques, des comptes rendus a été menée. L'inscription sur deux *mailing lists*, celle de la CIP-IDF et celle des intermittents du spectacle et de l'audiovisuel, permettait de se tenir au courant à la fois des actions et des débats internes.

Le choix de recourir à l'observation directe répond à une volonté de capter les pratiques *in situ*, au moment où elles se produisent⁸⁶. Le travail de terrain a permis l'accès à ces pratiques « ordinaires », incorporées et donc difficilement exprimables et perceptibles dans le cadre d'un entretien, justement parce qu'elles se déploient dans leur contexte, à l'intérieur des organisations. Nous avons donc assisté à diverses assemblées générales organisées par la CIP-IDF et la coordination nationale, ainsi qu'à des réunions de travail de l'association Trac. Toutes ont fait l'objet d'une prise de notes. Cette réécriture sur un journal de bord permettait de compléter, développer, détailler les notes écrites souvent prises à la volée.

Le travail d'observation ne s'est toutefois pas limité au cadre strict des réunions ou assemblées générales. Le travail de terrain a cela de spécifique

Conseil régional d'Aquitaine, en collaboration avec Françoise Liot et Sandrine Rui (Centre Émile Durkheim) ; « Valeur(s) et utilités de la culture », recherche financée dans le cadre de l'appel à projet 2011 du Conseil régional des Pays de Loire et coordonnée par Dominique Sagot-Duvaurox (Groupe de Recherche Angevin en Économie et Management).

84. HUGUES E. C., *op. cit.*

85. Le site de la CIP-IDF [<http://www.cip-idf.org/>] est une ressource essentielle pour l'ensemble des intermittents du spectacle ainsi que pour le sociologue.

86. HUGUES E. C., *op. cit.*, p. 273.

qu'il demande de rencontrer les gens « là où ils se trouvent⁸⁷ ». Les moments de convivialité partagés avant et après les réunions, les pauses déjeuner, les moments passés au local pour consulter la documentation militante ou attendre les militants interrogés, constituaient autant d'occasions d'observer et de saisir des interactions « ordinaires ». Car l'observation permet l'écoute, parfois indiscreète, des remarques et des conversations⁸⁸. Aussi, les participations à des manifestations, à l'occupation de la Comédie Française, au festival d'Avignon 2005 et à diverses rencontres entre ces collectifs et les syndicats, viennent compléter ce travail de terrain⁸⁹. Soulignons que plus ce travail avançait dans le temps, plus l'observation était mise à mal. En effet, la démobilisation au sein de ces deux collectifs, et plus particulièrement de la CIP-IDF, a engendré des comportements de suspicion à notre égard de la part de certains militants. Il faut bien dire que le jour où la CIP-IDF allait proclamer sa dissolution en juin 2006, dissolution qui n'a en définitive pas eu lieu, un terme a été mis au travail de terrain, les rapports devenant extrêmement tendus (*encadré 4*, p. 256-258).

Enfin, le recueil de données existantes a nécessité une analyse fine des écrits de la presse nationale, professionnelle et artistique, des tracts, journaux internes, photos et vidéos, diffusés par la CIP-IDF, et des nombreux rapports institutionnels commandés par le gouvernement depuis les années 1980. Ce *corpus* complémentaire a permis une étude systématique de la production discursive, des multiples actions collectives et des décisions des autorités politiques rendant possible la confrontation entre matériaux.

L'ouvrage se présente comme une déclinaison de trois grandes dimensions, lesquelles mettent à jour une série d'épreuves communes traversées par les intermittents du spectacle. Une première partie, consacrée à l'expérience de travail, révèle les sens et les valeurs de ce groupe professionnel poreux, aux activités organisées par projet et qui s'inscrit dans un contexte de professionnalisation réversible. Esquissant une expérience de travail ambivalente, elle permet d'appréhender le rôle cardinal du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle, lequel, plus qu'un ensemble de règles, constitue un compromis identitaire. C'est pourquoi, sa remise en cause récurrente déclenche, chaque fois, d'importantes mobilisations. La deuxième partie, centrée sur l'expérience de l'action collective, analyse la carrière de ce long conflit social afin de saisir l'ensemble des régimes de justification et des expériences morales des acteurs, ainsi que son impossible montée en généralité. Enfin, la troisième partie, axée sur l'expérience de l'engagement individuel, donne à voir, de manière plus transversale, le rapport de l'individu au collectif et à soi. Ce n'est qu'au terme de ce chemin

87. HUGUES E. C., *op. cit.*, p. 267.

88. BEAUD S. et WEBER F., *op. cit.*

89. Les débats issus du Festival d'Avignon et des rencontres entre coordinations et syndicats ont pu être enregistrés.

parcouru que nous présenterons, dans la conclusion, les grands traits unitaires de l'expérience plurielle et ambivalente des intermittents du spectacle.