HAL
open science

Mathieu Grégoire "Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes"

François Ribac

To cite this version:

François Ribac. Mathieu Grégoire "Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes". Le Mouvement social, 2016. hal-01327444

HAL Id: hal-01327444

https://hal.science/hal-01327444v1

Submitted on 6 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Compte-rendu de Mathieu Grégoire *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes.* La Dispute, Paris 2013. 182 pages *(*in *Le Mouvement Social*, à paraître en 2015)

Prologue

D'emblée, le sous titre de l'ouvrage, *enjeux d'un siècle de lutte*, interpelle. Étant donné que le dispositif actuel permettant d'indemniser des artistes lorsqu'ils/elles sont au chômage n'a commencé à prendre forme qu'à partir du milieu des années soixante, que signifie cet anachronisme ? Dès le début de son ouvrage, l'auteur répond qu'il entend s'intéresser à l'intermittence comme *réalité*, c'est-à-dire au fait qu'à l'exception d'une minorité travaillant dans des troupes ou des orchestres permanents, la plupart des artistes du spectacle vont d'employeurs en employeurs et pour des périodes limitées. Comment alors faire avec cette précarité et la concurrence entre artistes, comment s'accomplir dans son activité ? C'est cette tension, cette relation complexe entre la liberté de créer et instabilité qui constitue l'objet *et* la problématique centrale du livre. Pour le dire autrement, Mathieu Grégoire examine les relations qui se sont nouées entre le travail (ce que l'on a à faire), l'emploi (le contrat qui détermine ce que l'on fera) et le salaire (ce que l'on perçoit) depuis le début du vingtième siècle, en France. À partir de là, il examine quels types de réponses, de doctrines, de luttes ont été mises en œuvre par certains artistes du spectacle pour faire face à ces (redoutables) contraintes. Et pour ce faire, il décline trois périodes de la France contemporaine (1919-1936, 1936/1979, 1979 à nos jours) qui lui semblent -la démonstration est bien étayée- constituer trois réponses différentes. Analyse qu'il mène tout à la fois en historien et en sociologue.

L'historien a eu la bonne idée d'utiliser les archives des syndicats d'artistes (compte-rendus de débats, brochures, publications, préconisations etc.) et en tout premier lieu celles de la CGT, afin de documenter comment ces organisations ont répondu aux contraintes du “métier” et aux mutations incessantes du marché, de l'état, de la juridiction, des technologies. Un tel choix a plusieurs avantages. Tout d'abord, il considère les “artistes” comme un groupe social ancré dans le réel, aux prises avec des règlements, des lois, des patrons, des controverses, luttant pour ses droits. Ensuite, l'observation des syndicats du spectacle lui permet de détailler comment ceux-ci ont tour à tour défini les contours de l'activité artistique, sa rémunération, les droits qui devaient y être associés, autrement dit comment ils ont expliqué ce qu'était (ou pas) un artiste. Une approche dynamique et de type constructiviste qui a le grand mérite de laisser de côté les visions romantiques de l'activité artistique (qui sont encore très vivaces) et évite l'essentialisme.

Quant au sociologue il a mené une enquête de terrain auprès d'intermittent-es du spectacle des années 2000 afin de mieux comprendre ce que chacun et chacune donnait aujourd'hui comme sens à son activité et à cette fameuse indemnisation du chômage. Ces portraits affinent l'approche historiographique qu'il est temps d'évoquer.

La solidarité par la corporation (1919/1936)

Lors des premières décennies du vingtième siècle, à l'exception de l'exercice de la censure et du financement de quelques institutions comme l'opéra ou la comédie française, l'état français s'occupe peu du marché des spectacles. Les syndicats doivent donc imaginer des dispositifs capables de compenser l'absence de régulation du marché du travail et l'isolement des artistes face aux employeurs. Dans un contexte où les formes d'indemnisation du chômage sont très hétérogènes et très inégales, il leur faut aussi inventer des mécanismes de solidarité. Face à cette situation, Mathieu Grégoire nous apprend tout d'abord que le taux de syndicalisation des gens de théâtre et des musicien-n-es est important à cette époque. Les syndicats développent une stratégie d'*exclusivité syndicale*. D'un côté, il s'agit de forcer les employeurs à ne recruter que des syndiqués. Si les patrons s'engagent sur cette voie, le syndicat leur garantit la compétence des artistes voire même peut leur en fournir. De l'autre côté, le syndicat incite les artistes à le rejoindre afin non seulement de trouver du travail mais aussi d'être plus forts et de pouvoir bénéficier d'une solidarité professionnelle. Même si les syndicats de musicien-n-es ou de comédien-n-es différent quelque peu,

la doctrine commune est de lutter contre les amateurs et les jaunes et de boycotter les employeurs embauchant des non syndiqués. On tente de mettre à l'index les patrons qui ne jouent pas le jeu, on interdit à ceux qui n'adhèrent pas d'être employés voire on les dénonce dans les bulletins syndicaux. Traduction de cette approche corporatiste et malthusienne, les syndicats luttent pour l'instauration d'une licence professionnelle, une sorte de permis de travailler ; pour que chacun obtienne du travail et que marché soit sain il faut limiter drastiquement le nombre des professionnels, et ce d'autant plus que des innovations techniques telles que le cinéma, la radio, le phonographe sont perçues comme des menaces.

1936/1979, vive l'état !

Lors de cette première période, le marché libre est le cadre indépassable à partir duquel sont pensées des solutions telle que la licence professionnelle. Mais, dès le milieu des années 30, les conventions collectives plus contraignantes adoptées lors du Front Populaire puis l'instauration de la Sécurité Sociale en 1945 et plus généralement l'intervention croissante de l'état changent la donne. Ce même état qui initie une politique culturelle dès la Libération, crée un ministère de la culture en 1959, décentralise les subventions etc. Passant en quelque sorte d'Adam Smith à Keynes, les syndicats d'artistes vont abandonner le registre malthusien -le marché ne peut être pérenne que s'il est restreint- et devenir productivistes. Grégoire montre bien les différentes composantes de ce “syndicalisme culturel” pour qui l'emploi devient un “horizon d'émancipation” : on lutte pour la politique culturelle et le développement d'équipements car on les conçoit comme garantissant des emplois futurs, de nouveaux droits, des protections renforcées. Une doctrine qui, de par sa logique professionnalisante, se méfie elle aussi de l'amateurisme (une concurrence déloyale) et soutient la hiérarchisation et la codification des tâches et des statuts que l'on retrouve par exemple dans les orchestres symphoniques ou les plateaux de cinéma.

Des années 80 à nos jours

Dès les années 70, la dynamique des trente glorieuses s'essouffle, l'horizon du plein emploi culturel s'éloigne et la logique statutaire est contestée par les mouvements sociaux. Dans le sillage des politiques de construction d'équipements de spectacles initiées dans les années quatre-vingt, de nombreuses équipes artistiques créent de petites structures dont la vocation est à la fois de créer des spectacles, de s'(auto) employer et de récolter des subventions. Enfin, en partie sous la pression du patronat, l'état se désengage de la gestion de l'assurance chômage des professions du spectacle et du cinéma au profit de l'Unedic. Une fois de plus, les syndicats doivent s'adapter et repenser leurs réponses. Tout au long des années 80 et 90, une série continue de luttes concernent les conditions d'obtention et les qualifications pour prétendre à une indemnisation. Le dispositif, qui a été esquissé dès les années soixante, devient de plus en plus central. Les syndicats se battent désormais non seulement pour une politique culturelle volontariste mais aussi pour que les périodes chômées fournissent des revenus suffisants à ceux qui, par ailleurs, travaillent assez. Autre façon de dire cela, “l'intermittence” constitue la nouvelle porte d'entrée dans le monde professionnel, un malthusianisme soft en quelque sorte. À cet endroit, l'ouvrage donne alors la parole à des “intermittent-es” d'aujourd'hui et explore leurs usages de ce dispositif. Réfutant d'abord nombre de clichés comme par exemple l'idée d'un effet d'aubaine qui attirerait n'importe qui, l'auteur montre comment les revenus du chômage permettent aux intermittent-e-s d'infléchir significativement *le rapport au travail*. Autant que faire se peut, ceux/celles-ci s'investissent préférentiellement dans des projets en fonction de l'intérêt qu'ils/elles y trouvent. Ils/elles peuvent ainsi alterner des spectacles « alimentaires » et d'autres où l'on s'engage à fond, travaillant beaucoup plus que ce que la fiche de paye ne prévoit. De même, nombre utilisent leurs périodes “chômées” pour se former, préparer des spectacles, trouver des financements, mixant l'auto-entrepreneuriat et la formation continue. De fait, l'indemnisation garantit aux salarié-es une certaine indépendance vis-à-vis de leur employeur et une

relation potentiellement plus épanouie à leur travail. Ce dernier ne correspond plus exactement à l'emploi tandis que le revenu est aussi abondé par l'indemnisation (parfois majoritairement).

Prenant acte de cette nouvelle relation entre le travail, le salaire et l'emploi, et dans la droite ligne des propositions de certains acteurs de la lutte des intermittents de 2003, Grégoire suggère en conclusion que cet équilibre pourrait constituer l'esquisse d'un nouveau modèle permettant de faire face à la précarité croissante de l'emploi, de rééquilibrer la relation de subordination propre au salariat et de redonner au travail du sens, y compris au-delà des mondes de l'art.

Au final, ce livre permet de mieux comprendre les mutations du travail artistique depuis un siècle -en particulier dans le monde du spectacle- et de situer les récents conflits de l'intermittence dans la longue durée. Ceux et celles qui connaissent le monde du spectacle reconnaitront dans l'approche malthusienne ou dans l'exigence de politiques culturelles vigoureuses des registres encore très présents dans les discours et les pratiques. Au point de vue méthodologique, Grégoire articule très finement l'usage et l'interprétation des archives et l'approche sociologique, discute et cite nombre d'ouvrages. Enfin, la conclusion pose les jalons d'une réflexion plus large sur les métamorphoses (de l'idéologie) du travail. On peut sans doute reprocher au découpage en trois temps un effet “les mots et les choses”, c'est-à-dire de négliger parfois les continuités au profit des ruptures, toutefois ce livre est sans nul doute une contribution essentielle aux études sur le travail artistique, ses luttes et ses métamorphoses. Lisez le !

François Ribac, compositeur et sociologue, maître de conférences à l'Université de Bourgogne[1].

1 François Ribac a également publié aux éditions La Dispute