



**HAL**  
open science

# Usages de la formation professionnelle continue chez les artistes intermittents du spectacle

Samuel Julhe, Émilie Salaméro

► **To cite this version:**

Samuel Julhe, Émilie Salaméro. Usages de la formation professionnelle continue chez les artistes intermittents du spectacle. *Sociologie*, 2021, 12 (3), pp.303-320. hal-04695848

**HAL Id: hal-04695848**

**<https://hal.science/hal-04695848v1>**

Submitted on 6 Dec 2024

**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.

## Usages de la formation professionnelle continue chez les artistes intermittents du spectacle

### *Uses of continuing vocational training among casual entertainment workers*

par Samuel Julhe\*  
Émilie Salaméro\*\*

#### R É S U M É

Dans le domaine du spectacle vivant les employeurs n'ont pas directement la charge d'organiser les actions de Formation professionnelle continue (FPC) comme le prévoit en France le droit commun pour la majorité des salariés. La mise en œuvre des formations est attribuée à l'Assurance formation des activités du spectacle (AFDAS), opérateur tiers dans la relation employeur-salarié dont l'action en matière de conseil, de validation ou de financement, peut infléchir le déroulement des parcours professionnels. Cet article vise à documenter les liens entre FPC et parcours individuels dans le domaine artistique en prenant appui sur une enquête empirique menée conjointement auprès d'acteurs institutionnels et d'artistes chorégraphiques et de cirque. Croisant les approches relatives à la relation de service, aux usages ou non recours aux droits sociaux et à la conscience du droit, le propos illustre plus largement les modalités de fonctionnement de la FPC dans le cas de systèmes d'emplois flexibles en montrant la manière dont les acteurs usent de leurs droits et parviennent à faire « avec le droit ».

#### A B S T R A C T

*In the performing arts, employers are not directly responsible for organizing continuing professional development (CPD) activities for employees, as is the case in the vast majority of fields. The implementation of all training is the responsibility of the Assurance Formation des Activités du Spectacle, a third-party operator in the employer-employee relationship whose actions in terms of advice, validation or financing, can influence professional trajectories. Combining approaches from the study of street level bureaucracy, social rights and legal consciousness, the aim of this article is to document the link between CPD and individual professional trajectories in the performing arts, based on an empirical study of choreographic performers and circus artists. Showing how actors use their rights and manage to do "with the law", this article draws on an array of data on professional trajectories to illustrate how CPD works in a flexible employment system.*

**MOTS-CLÉS** : intermittents du spectacle, formation professionnelle continue, parcours professionnel, instrument d'action publique, conscience du droit

**KEYWORDS**: Artists, continuing professional development, professional paths, policy instruments, legal consciousness

\* Professeur des universités, Université Clermont Auvergne, chercheur au Laboratoire d'études sociologiques sur la construction et la reproduction sociales (LESCORES UPU/UCA), associé au Centre d'études et de recherches sur l'emploi et les professionnalisations (CEREP EA 4692)

LESCORE, Maison des sciences de l'homme, TSA 70402, 4 rue Ledru, 63057 Clermont-Ferrand, France  
samuel.julhe@uca.fr

\*\* Maîtresse de conférences, Université Toulouse 3, chercheuse au Centre de recherches sciences sociales sports et corps (CRESCO EA 7419)  
F2SMH, 118 route de Narbonne, 31062 cedex 9, France  
emilie.salamero@univ-tlse3.fr

**A**u regard du système complexe que constitue en France la formation professionnelle continue (FPC) (Dubar, 2015), le secteur du spectacle et plus particulièrement les activités relevant des annexes VIII et X de l'assurance chômage – autrement dit de « l'intermittence du spectacle » – apparaissent comme un cas relativement singulier (Encadré 1). Malgré cela, les usages de la FPC dans ces mondes sociaux ont suscité peu de travaux académiques, ces derniers s'étant longtemps concentrés sur la formation initiale et les mécanismes de socialisation propres à susciter des « vocations » ou encore sur les conditions d'exercice du métier (Mauger, 2006 ; Buscatto, 2015). Quelques travaux, parmi les plus récents, interrogent par ailleurs le fonctionnement des politiques sociales telles qu'elles sont déclinées en direction des artistes et techniciens du spectacle, dont l'assurance chômage (Pilmis, 2010 ; Sigalo Santos, 2018), le revenu minimum garanti (Sigalo Santos, 2019) ou encore le système de retraite (Cardon, 2018), sans pour autant s'arrêter spécifiquement sur le volet de la formation professionnelle. Face à ce manque, cet article vise en premier lieu à cerner les relations entre FPC et parcours individuels dans le domaine artistique en prenant appui sur une enquête empirique menée auprès d'artistes chorégraphiques et de cirque, ainsi que d'acteurs chargés de la mise en œuvre des droits à la formation dans le spectacle vivant (Encadré 2). Pour cela, le propos entend saisir les dimensions objectives et subjectives des formes d'appropriation individuelle du droit à la formation ainsi que des modes d'actions des institutions supports, notamment dans la perspective d'une « sécurisation des parcours ». Fournissant une illustration supplémentaire des « nouvelles règles du social » qui régissent notamment les dispositifs liés aux politiques de l'emploi (Astier, 2007) – par exemple à travers la mise en œuvre de mécanisme d'activation, individualisation, responsabilisation, etc. –, l'analyse proposée souhaite contribuer, d'une part, à une sociologie de la formation attentive aux « contextes » de son déploiement (Dupray *et al.*, 2017), notamment en apportant un contrepoint aux perspectives usuelles concernant l'accès des travailleurs précaires à la FPC (Perez, 2009) ; d'autre part, à une sociologie des professions artistiques en affinant la compréhension du déroulement des carrières scéniques dans leur durée (Buscatto, 2019).

Sur le plan conceptuel l'étude proposée mobilise deux lignées de travaux complémentaires (Revillard, 2018) : d'une part, celle portant sur la relation entre agents et usagers des services publics (Dubois, 1999 ; Warin, 2016a) qui peut

aujourd'hui trouver une voie de renouvellement et de prolongement à travers les travaux interrogeant les situations de recours ou de non recours aux droits (Warin, 2016b) ; d'autre part, celle traitant des effets associés à une conscience du droit chez les « individus ordinaires », au sens donné par les *Legal Consciousness Studies* (Revillard, 2018 ; Silbey, 2018). Au cours de ces vingt dernières années, les travaux situés dans cette première lignée ont notamment insisté sur la manière dont une logique d'« activation » de la protection sociale – introduction d'un lien explicite entre l'octroi de prestations et l'activité du bénéficiaire sur le marché de l'emploi (Barbier, 2002) – s'est agrégée à l'émergence d'un paradigme de l'accompagnement – impliquant « le passage de la notion de travail sur autrui à celle de travail avec autrui » (Astier, 2007, p. 9) –, association dont les effets sont particulièrement visibles à travers les instruments d'action publique dédiés au « retour vers l'emploi » (Zunigo, 2008), à la protection contre la pauvreté (Eydoux & Tuchsirer, 2011) ou à la formation (Maillard, 2017). En ce sens, si la mise en œuvre des politiques de FPC tend vers une logique de personnalisation des droits (Maggi-Germain, 2004), en lien avec le thème de la sécurisation des parcours, reste que le « droit à la formation » n'est pas exempt d'injonctions diverses et de contreparties. À ce titre, il est possible d'avancer l'hypothèse que les artistes sollicitant le système de FPC sont tributaires d'un véritable « travail d'ajustement » (Zunigo, 2008) et de « guidage social » (Ertul *et al.*, 2012) mené par les agents des instances de financement, dont la force sera plus ou moins grande selon les instruments concernés et le type de parcours individuel, à l'image de ce qui a déjà été montré concernant l'administration du chômage artistique (Sigalo Santos, 2018) ou l'accès au « RSA artistes » (Sigalo Santos, 2019). Parallèlement, il est envisageable que l'obtention d'un droit formel liée à la procédure de formation ne soit pas toujours accompagnée, du point de vue des artistes concernés, par une extension du pouvoir de réaliser ce à quoi ils accordent de la valeur, engendrant des situations de « non-recours », qu'elles soient volontaires ou contraintes. Parmi la variété de ces situations, on compte plus particulièrement la non-demande par non-adhésion aux principes de l'offre. Dans ce cadre, c'est la légitimité même des politiques à l'œuvre qui devient objet de débats, ces conflits de normes apparaissant structurants de rapports aux droits (Warin, 2016b). Le pont s'établit ici avec les recherches mobilisant la notion de conscience du droit (*legal consciousness*), entendue comme « toutes les idées à propos de la nature, la fonction et l'action du droit soutenues par quelqu'un dans une

### Encadré 1. Organisation de la FPC dans le secteur du spectacle

En France, les artistes et techniciens du spectacle – en tant que salariés sous contrats à durée déterminée d'usage (CDDU) – relèvent de l'obligation faite aux employeurs de concourir à la formation de leurs salariés. Cependant, œuvrant dans un système d'emploi historiquement marqué par des mécanismes de solidarité développés parallèlement à ceux du droit commun (Langeard, 2013), où le travail et l'emploi sont caractérisés par le temps discontinu, diverses formes de multi-activité (Bureau et *al.*, 2009) et une hyper-flexibilité contractuelle (Menger, 2011), les employeurs du spectacle ont été déchargés de la charge d'organiser les actions de FPC. S'ils cotisent à un taux plus élevé que dans les autres secteurs, la mise en œuvre des formations est quant à elle attribuée à l'Assurance formation des activités du spectacle (AFDAS) qui, en cumulant les compétences d'organisme paritaire collecteur agréé (OPCA), d'organisme paritaire agréé au titre du congé individuel de formation (OPACIF) et d'organisme collecteur de la taxe d'apprentissage (OCTA), a notamment vocation à favoriser l'accès à la FPC pour des publics spécifiques, dont les artistes et techniciens intermittents du spectacle et les artistes-auteurs<sup>a</sup>.

En 2016, on comptait en France 117 148 personnes indemnisées au moins une journée au titre des annexes VIII ou X de l'assurance chômage – dont 46 % en tant qu'artistes du spectacle<sup>b</sup> – et 18 068 employeurs privés cotisaient à l'AFDAS – soit 86 % des employeurs issus du secteur du spectacle vivant, le restant cotisant auprès d'autres organismes – pour un versement total de 37,49 millions d'euros, sur un volume global de 281 millions d'euros collectés auprès de 40 642 employeurs<sup>c</sup>. La mutualisation de ces sommes permet le financement de diverses actions : plan de formation devenu plan de développement des compétences depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2019, congé individuel de formation (CIF) devenu compte personnel de formation (CPF) dit de « transition professionnelle », droit individuel à la formation (DIF) également fondu dans le CPF, bilan de compétences (BC), validation des acquis de l'expérience (VAE). L'ensemble est en lien avec six grands domaines de formation : artistique ; technico-artistique ; direction, production et diffusion ; communication, relations publiques et action culturelle ; domaines transversaux ; et autres domaines de formation.

Pour bénéficier de cet accès à la formation *via* l'AFDAS, les salariés « intermittents du spectacle » doivent depuis 2005 justifier d'une ancienneté professionnelle de deux ans minimum et avoir cumulé au cours des vingt-quatre derniers mois l'équivalent d'au moins quarante-huit cachets dans le cas des artistes et de quatre-vingt-huit cachets pour les techniciens du spectacle vivant. En 2012, ce système a permis à 11 954 salariés en CDDU, sur 101 123 ayants droit AFDAS, de bénéficier de 14 557 actions de formation<sup>d</sup>.

<sup>a</sup> Fondée le 12 septembre 1972, l'AFDAS a vu son périmètre d'action s'étendre progressivement, depuis le secteur du spectacle vivant vers ceux du cinéma, de l'audiovisuel et de la publicité en 1987, jusqu'aux artistes-auteurs en 2013.

<sup>b</sup> Pôle Emploi, 2017, « Les allocataires indemnisés au titre des annexes 8 et 10 en 2016 », *Statistiques, études et évaluations*, n° 17.051.

<sup>c</sup> CPNEF-SV/AFDAS, 2018, « La formation professionnelle continue dans le spectacle vivant – Données 2016 ».

<sup>d</sup> CPNEF-SV/AFDAS, 2014, « La formation professionnelle continue dans le spectacle vivant – Données 2012 ». Les éditions ultérieures de ce rapport ne mentionnent plus de manière spécifique les données concernant les artistes « intermittents ».

société à un moment donné » (Sarat, 1990, p. 345), qui ont permis d'aborder trois schèmes narratifs de la conscience du droit, alliant conformité, arrangement et résistance (Ewick & Silbey, 1992)<sup>1</sup>. Dans cette approche, qui a par exemple permis d'appréhender les modes de gestion du vieillissement en emploi des danseurs classiques (Julhe & Bourneton, 2018), il apparaît qu'une « même personne peut passer [d'un schème] à l'autre

selon les moments de sa trajectoire biographique » dans la mesure où ces formes de conscience du droit sont « indexées aux contextes dans lesquels elles s'expriment et aux relations de pouvoir dans lesquelles sont insérés les acteurs » (Pélisse, 2005, p. 125-126). En ce sens, au même titre que la perception des droits s'inscrit dans l'expérience biographique (Engel & Munger, 2003), la question des usages individuels

1. Pour ces auteurs, selon les cas et au fil de sa socialisation professionnelle, l'individu se place « face au droit » (*before the law*), selon une « vision idéaliste » où le droit est conçu et vécu comme s'il était une sphère séparée de la vie sociale ordinaire, insensible à l'action individuelle tout en faisant autorité ; « avec le droit » (*with the law*), selon une « vision réaliste » où le droit est décrit comme un jeu où des règles préexistantes peuvent être utilisées et

de nouvelles inventées pour servir une grande diversité d'intérêts et de valeurs ; ou encore « contre le droit » (*against the law*), selon une « vision antagoniste » où l'individu présente l'impression d'être emprisonné par le droit, de ne pouvoir se ménager des moments soustraits à l'influence du droit, ou d'être en conflit avec lui.

## Encadré 2. Méthodologie de la recherche

Cet article s'appuie sur une recherche collective dont le recueil de données principal a été effectué en 2014 et 2016, soit avant la pleine entrée en vigueur des lois n° 2014-288 du 5 mars 2014 et n° 2018-771 du 5 septembre 2018 portant notamment sur la réforme du système de formation professionnelle (voir *infra*). Les données mobilisées sont de natures documentaire et discursive, auxquelles a été appliquée une analyse de type thématique associée à la recherche d'oppositions structurales, avec :

- L'établissement d'un corpus de 38 documents administratifs relevant de l'application de la FPC dans les métiers du spectacle (bilans annuels de l'AFDAS, rapports d'étude de la Commission paritaire nationale emploi formation de spectacle vivant (CPNEF-SV), comptes rendus des journées professionnelles du Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle (FPS), rapports parlementaires, documents internes, etc.).
- La conduite de 22 entretiens auprès de représentants nationaux et régionaux des structures mobilisées dans l'accompagnement professionnel des artistes (ministère de la Culture, AFDAS, AUDIENS, Centre national de la danse, CPNEF-SV, etc.).
- Des entretiens biographiques réalisés auprès de 33 danseurs (âgés de 28 à 66 ans, dont 24 femmes) et de 31 artistes de cirque (âgés de 29 à 64 ans, dont 14 femmes) ayant réalisé ou entamé un changement d'activité professionnelle au moment de l'entretien permettant ainsi de couvrir l'ensemble de leur carrière scénique.

Si le corpus documentaire est révélateur de la mise en forme d'une « pensée officielle » concernant certains problèmes publics, les entretiens institutionnels ont quant à eux permis de centrer les interrogations sur le fonctionnement des instruments d'accompagnement. Les entretiens biographiques réalisés auprès des artistes avaient pour leur part l'objectif de retracer les diverses logiques qui sous-tendent leur parcours professionnel ainsi que la place qu'y occupe le recours aux institutions supports, plus particulièrement les usages du plan de formation, du DIF, du CIF ou encore du bilan de compétences.

de la FPC ne peut être séparée de celle du déroulement des parcours professionnels, les enjeux du recours à la formation variant selon que l'individu débute dans le métier, qu'il est en phase de mobilité interne ou de mobilité externe, selon les espaces professionnels dans lesquels il a été formé et dans lesquels il évolue, son degré de reconnaissance, etc.

Fort de ces considérations, la première partie de l'article traite des usages de la FPC au cours des premiers temps de la carrière scénique, qu'ils soient légitimes ou non au regard des attentes institutionnelles, tout en abordant réciproquement les situations de non-recours. La seconde partie appréhende la façon dont le système de la FPC est mobilisé lors des transitions professionnelles des artistes, cette situation se présentant de manière précoce pour les danseurs et artistes de cirque et ayant donné lieu à la mise en œuvre d'instruments spécifiques (Julhe *et al.*, 2016). En définitive, le cas de ces deux catégories d'artistes illustre les modalités de fonctionnement de la FPC dans le contexte de systèmes d'emplois flexibles où la relation employeur-salarié est complexifiée par la présence d'acteurs tiers, dont l'action en matière de conseil, validation ou financement, peut infléchir le déroulement des parcours professionnels. Il permet par ailleurs d'observer la façon dont les individus composent « avec le droit », tout en étant l'objet de dispositifs de « guidage social » portés par les institutions supports.

## Usages (il)légitimes de la formation en cours de carrière scénique

Les artistes « intermittents du spectacle » sont régulièrement au contact d'un ensemble d'institutions afin de gérer les différents aspects de leurs activités professionnelles (Salaméro & Julhe, 2019) : collectivités et État territorial pour l'appui au financement de projets artistiques, Pôle Emploi pour la gestion de leur indemnité chômage, caisse des congés spectacle, groupe AUDIENS pour la santé, AFDAS pour la formation, etc. Or, selon l'état d'avancement de leur carrière scénique, la manière d'appréhender chacune de ces institutions est variable, dans le sens où « un instrument n'est pas seulement connu ou méconnu, mais on peut le connaître de manière plus ou moins précise et plus ou moins conforme à sa définition juridique ou à la pratique administrative correspondante » (Revillard, 2018, p. 485). Sur ce plan, les données recueillies corroborent l'importance que les artistes accordent à la formation professionnelle et plus particulièrement la valeur positive qu'ils attribuent aux dispositifs portés par l'AFDAS. Si la formation contribue majoritairement à ajuster le « portefeuille de compétences » au gré des projets artistiques en cours, d'autant plus au cours des premières années d'activité

lorsqu'il s'agit d'ajuster la formation reçue au préalable, elle est également mobilisée à des fins de sécurisation du parcours par des artistes risquant de ne pas renouveler leur droit à l'assurance chômage, mais également comme un moyen de contourner certaines difficultés économiques inhérentes aux évolutions du système de production du spectacle vivant en France. Aux deux extrêmes de l'intégration professionnelle, des situations de non-recours à la formation sont néanmoins observables, amenant les agents institutionnels à évoquer le caractère « distant » des populations artistiques à l'égard des instruments d'action publique.

### *La formation comme instrument de développements professionnel et personnel*

Jusque dans les années 1990, un grand nombre d'artistes, notamment parmi les danseurs, semblaient « ignorer les dispositifs de formation continue et d'orientation professionnelle auxquels ils pourraient avoir accès<sup>2</sup> ». Au premier abord, ce manque d'information n'a plus cours aujourd'hui. Au-delà de la communication institutionnelle usuelle et du réseau de délégations régionales, d'antennes et de permanences dont l'AFDAS s'est progressivement dotée (Figure 1), la socialisation aux administrations et à leurs dispositifs se réalise principalement par échanges entre pairs lors des premiers temps de la carrière (Salaméro & Cordier, 2018).

Ainsi, l'AFDAS est spontanément mentionnée par la quasi-totalité des enquêtés et son action est très majoritairement saluée (48/64 enquêtés) :

L'AFDAS, c'est quand même vachement bien, ça m'a permis de faire cette formation et dans des conditions plus que favorables. Quand je voyais des copines qui avaient des enfants, qui cherchaient des formations, qui n'avaient droit à rien. Et moi, qui avais le droit à ça facilement. Je me dis : « oui, j'ai cotisé pendant des années », c'est vrai mais c'est confort quand même. [...] Il y a quand même plein de trucs super bien qui sont mis en place pour les intermittents pour s'enrichir, pour trouver des outils (Laura, née en 1980, cirque, sortie du métier en 2014 après 10 ans de scène).

Ces extraits d'entretiens illustrent la conscience de disposer de droits « plus avantageux » que dans d'autres secteurs<sup>3</sup> et les caractéristiques d'un service valorisé : des agents « à l'écoute », qui « soutiennent », « prêts à aider », en « interactivité » et qui permettent d'obtenir un financement pour la réalisation d'une action de développement professionnel. De fait, les enquêtés évoquent régulièrement, mais sans toujours beaucoup de précisions, un recours aux « formations AFDAS » lors des différentes étapes de leur carrière scénique, avec des usages diversifiés.

Dans la majorité des cas (38/64 enquêtés), la formation est mentionnée par les artistes dans une optique similaire à celle voulue par les promoteurs de la FPC, à savoir comme une action répondant au « besoin de s'adapter » dans « un secteur soumis à évolution constante tant des technologies utilisées [...] que des goûts et des attentes du public<sup>4</sup> ». Notamment lorsque la carrière scénique débute, après la première phase d'insertion qui peut déboucher ou non sur un droit à l'indemnisation chômage, l'accès aux formations prises en charge par l'AFDAS peut permettre aux « jeunes » artistes d'effectuer un perfectionnement ou une diversification de leurs techniques artistiques (31/64 enquêtés) :

J'ai été très vite intermittente, vers 21-22 ans j'ai pu très vite faire mon premier stage AFDAS. J'ai fait un stage avec X, et puis avec Y aussi. Il avait 33 ans à l'époque, il venait juste de faire son premier spectacle, c'était chouette ! Je voulais en bouffer. Donc après les stages AFDAS : danse, théâtre, tout. Du clown aussi, cours de cascade (Céline, née en 1967, cirque, sortie du métier en 2010 après 21 ans de scène).

En 2012, 60 % des actions de formation suivies par les artistes concernaient le domaine « artistique<sup>5</sup> ». De fait, les entretiens indiquant un stage de « clown », « danse butô », « acrobatie », « voltige », « jeu théâtral », etc. ne se comptent plus. Pour autant, il est notable que cet usage concerne avant tout les enquêtés dont la formation artistique initiale n'est pas des plus prestigieuses, voire qui se sont formés « sur le tas », mode d'entrée dans le métier qui perdure, bien que dans une proportion moindre à ce qui pouvait être observé à la fin du

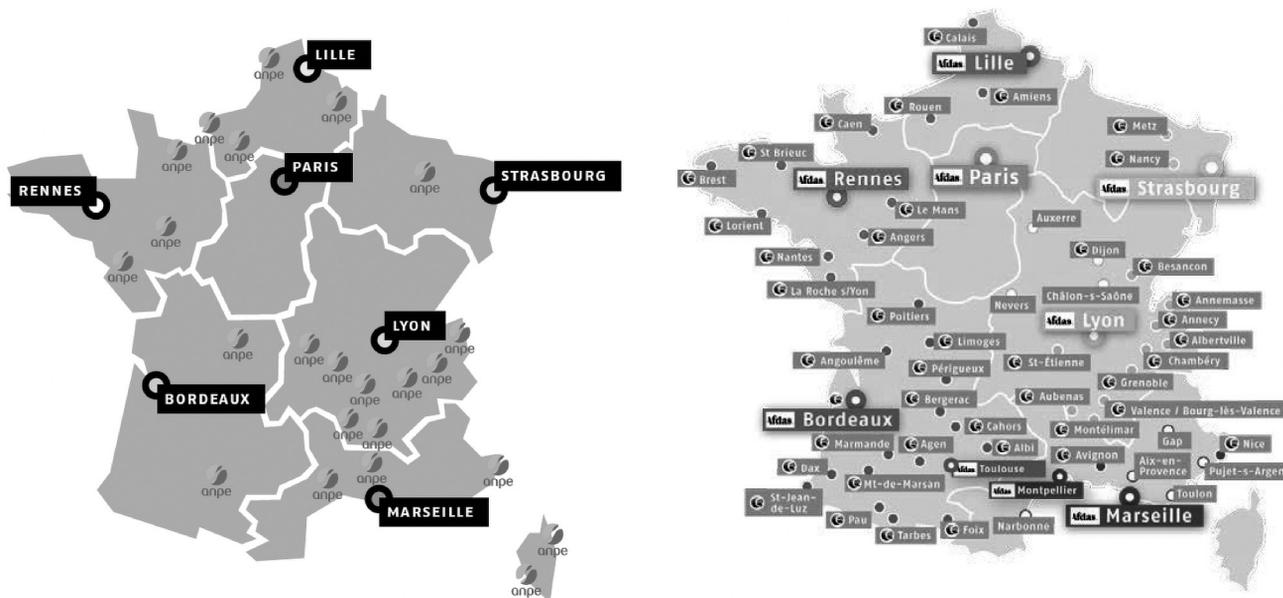
2. Maheu J., 1990, « Profession danseur. La carrière du danseur et les conditions de sa reconversion », Rapport de la première commission du Conseil supérieur de la danse, p. 28.

3. La situation des intérimaires, illustrative d'une autre catégorie de salariés à l'emploi discontinu, s'avère plus complexe : l'accès au système de la FPC profitant très majoritairement aux individus les mieux intégrés et connectés aux grands groupes de travail temporaire (Belkacem & Lhotel, 2012).

4. Kert C., 2004, « Les métiers artistiques », Rapport d'information déposé par la commission des affaires culturelles, familiales et sociales, Assemblée nationale, n° 1975, p. 33.

5. CPNEF-SV/AFDAS, 2014, « La formation professionnelle continue dans le spectacle vivant – Données 2012 ».

Figure 1 : Évolution du réseau des « points de contact » AFDAS (2006/2014)



Source : bilan annuel de l'AFDAS 2006 et 2014.

xx<sup>e</sup> siècle (Sorignet, 2010 ; Cordier & Salaméro, 2012). Dans ce cadre, on rencontre également quelques formations suivies spécifiquement à la demande de l'employeur, dans un sens relevant des pratiques « ordinaires » du monde du travail (Buscatto, 2015), afin d'ajuster les artistes aux besoins d'un projet en cours.

À chaque fois qu'on parlait sur une nouvelle création, on se formait sur des nouvelles techniques. On avait fait un stage de banquine [discipline acrobatique où un voltigeur est projeté et réceptionné par un groupe de porteurs sur un tapis], on avait fait un stage de balançoire russe. En fait, c'était imposé par la compagnie [rires]. [...] Dans le principe, c'était vraiment pas cool. C'est en gros... il y a Sylvie qui décidait qu'elle voulait faire de la banquine et, en fait, tous les mecs de la compagnie se sont retrouvés à faire un stage de banquine, un peu obligatoire (Mathieu, né en 1975, cirque, sorti du métier en 2014 après 13 ans de scène).

Ici, la formation n'est pas perçue comme un droit qu'il s'agit d'exercer mais comme un outil au service de l'employeur, à l'image de ce qui est observé dans les grands groupes privés (Mansuy & Marquier, 2013 ; Divert, 2017), et dont l'usage est envisagé comme peu légitime dans la mesure où il est « imposé », contrevenant ainsi à l'idéal de « l'artiste créateur » (Menger, 2011).

Parallèlement, lorsqu'ils évoquent les années succédant à leur insertion professionnelle, les enquêtés rendent compte de formations plus éloignées de leur activité scénique (conduite d'engin, habilitation électrique, montage vidéo, installation lumière, etc., 18/64 enquêtés), tout en étant envisagées comme une voie de développement professionnel en permettant d'étendre leur polyvalence, indispensable lorsqu'il s'agit de travailler sur des « petites formes » où l'individu cumule activité au plateau, en coulisse et au bureau (Cordier & Salaméro, 2012 ; Bureau *et al.*, 2009). Ainsi, en 2012, 7,3 % des artistes en CDDU ont suivi une action de formation de type technico-artistique<sup>6</sup>. De même, les artistes mentionnent des formations qualifiées de « transversales » par l'AFDAS qui s'éloignent encore de préoccupations strictement professionnelles et qui relèvent d'une « envie d'enrichissement personnel » :

J'ai fait au moins trois stages de clowns, deux stages de portés, des cours d'anglais réguliers, Photoshop... Le clown, c'est de l'enrichissement, c'est continuer à se confronter, à chercher, voilà. En portés c'est plutôt au début, comme j'avais besoin de vrais cours. L'anglais, c'est vraiment plus personnel : se débrouiller à l'anglais (Laura, née en 1980, cirque, sortie du métier en 2014 après 10 ans de scène).

6. *Idem.*

En 2012, 19,7 % des actions de formation suivies par les artistes en CDDU relevaient de cette catégorie. Dans les deux derniers cas, parmi les enquêtés, il s'agit principalement d'artistes de cirque – domaine artistique où la polyvalence et l'autonomie vis-à-vis de l'employeur restent très valorisées – et/ou d'artistes engagés dans des compagnies de petite taille qui impliquent une faible division du travail. Par ailleurs, apparaît clairement la manière dont la formation contribue à stabiliser le parcours professionnel, cet effet étant en partie attesté quantitativement<sup>7</sup>.

### *La formation comme facteur de maintien en activité*

Au-delà de ces usages, clairement identifiés institutionnellement et qui relèvent explicitement des missions de l'AFDAS, d'autres apparaissent moins « avouables » selon les dires des enquêtés (14/64 enquêtés), dans le sens où ils se présentent davantage comme un contournement du rôle dévolu aux instruments et comme une manière de faire « avec le droit » en utilisant les ressources de la légalité afin d'atteindre un objectif propre.

Le recours à la FPC, notamment pour les artistes ayant déjà plusieurs années d'expérience, peut en premier lieu contribuer à maintenir les droits à l'indemnisation lorsque survient une difficulté à rassembler le nombre de cachets nécessaire pour une période donnée. En effet, sous certaines conditions et dans une limite de 338 heures, le suivi d'une formation est susceptible d'alimenter la réserve des 507 heures de travail déclaré indispensables à l'accès aux droits à Pôle Emploi (Langeard, 2013).

J'avais payé une partie de la formation, et en contrepartie l'AFDAS m'a payé tous mes mois. Ils ont payé une partie de la formation et en plus ils m'ont salarié. [...] Et ça comptait comme des heures pour être intermittent après. Donc du coup je me suis dit : « y'a pas de souci, fonce, fais ton histoire » (Marius, né en 1973, danse, sorti du métier en 2014 après 21 ans de scène).

Comme l'évoque ce verbatim, si ce mécanisme a été pensé à l'origine pour limiter la crainte de ne pas pouvoir « se former si on court toujours après les cachets » et ainsi permettre à chacun de pouvoir « faire son histoire », autrement dit poursuivre son activité dans un cadre sécurisé, il peut y avoir dans quelques cas une inversion de la logique de formation dans le

sens où celle-ci est choisie non pas en premier lieu pour son contenu, mais avant tout parce qu'elle permet de renouveler des droits auprès de Pôle Emploi. Autrement dit, il s'agit ici pour les artistes de « jouer » une institution contre une autre, comme le note l'extrait suivant :

La formation c'est une sécurité quelque part. Jusqu'à maintenant j'arrivais à renouveler [les droits à l'indemnisation], donc je ne me posais pas trop la question [de la formation]. La question se pose quand je suis au pied du mur : « ah merde là, il me manque tant d'heures, mais qu'est-ce que je vais faire ? ». [...] L'an passé, je n'avais pas de quoi renouveler. Il m'aurait manqué des heures. J'aurais pu perdre et me retrouver avec zéro du jour au lendemain. [...] J'ai fait des recherches par rapport au site de l'AFDAS. Je me suis rendu compte que sur mon agglo il y avait l'idéal : danse, cirque, rémunéré, tout ça. [...] Comme c'étaient des fiches de paie, ça me faisait un an de droit [à l'indemnisation par Pôle Emploi] (Anouk, née en 1980, danse, sortie du métier en 2012 après 10 ans de scène).

Néanmoins, ce type de démarche n'est pas accepté systématiquement, un certain « contrôle » étant appliqué par l'AFDAS, dont les agents sont restés jusqu'en 2015 susceptibles de valider de manière discrétionnaire la prise en charge ou non des formations non conventionnées. Il en va de même concernant les demandes de formation longue qui sont toujours soumises à validation (voir *infra*). S'en suit un premier niveau de négociation entre artistes et instances de financement, où le « montage de dossier », la « manière de se présenter » et de « se raconter » deviennent des compétences à part entière (Astier & Duvoux, 2006). Or, ces compétences sont inégalement distribuées entre les artistes, les plus à même de les mettre en œuvre étant celles et ceux ayant eu une expérience liée à l'administration d'une compagnie. Ils ou elles ont pu se familiariser avec les attentes institutionnelles (direction régionale des affaires culturelles, collectivités, etc.) sur la manière de construire un dossier administratif, présenter un projet et le mettre en cohérence avec le référentiel de l'institution visée. Quoi qu'il en soit, ceci pose la question de l'usage de la formation à des fins de maintien dans la carrière, complexe pour les artistes en danse et cirque (Sorignet, 2010 ; Bourneton *et al.*, 2019) et de l'accompagnement vers une évolution professionnelle (Julhe *et al.*, 2016). En effet, dans un secteur où le caractère fractionné de l'emploi est consubstantiel de l'activité, la sécurisation des parcours ne passe pas uniquement par l'acquisition de nouvelles compétences ou la lutte contre leur

7. Voir CPNEF-SV/CEREQ, 2012, « Étude sur la relation formation/emploi dans le spectacle vivant ».

obsolescence, mais également par une préservation du droit à l'assurance chômage.

Enfin, dans un contexte où les temps dédiés au travail de création et/ou de répétition sont de plus en plus courts et de plus en plus rarement rémunérés, une partie des stages artistiques financés est mobilisée comme temps de création à part entière. Certains chorégraphes ou metteurs en piste ont pu « monter une formation *ad hoc* », agréée par l'AFDAS, dans laquelle sont acceptés uniquement les artistes retenus pour faire partie d'une création donnée, ce qui permet ainsi de les « rémunérer » *via* l'AFDAS sur le temps du « stage ».

J'ai fait des stages AFDAS... C'était avec Jean, mais c'était des étapes de création. C'est lui qui dit : « ok, venez au stage, machin » et comme ça c'est subventionné. Ça, faut pas trop le dire, c'est-à-dire qu'une compagnie se sert de ce dispositif-là pour faire des créations (Nicolas, né en 1980, cirque, sortie du métier entamée en 2015 après 12 ans de scène).

De tels « montages pour faire passer un stage par l'AFDAS » reviennent à quitter une posture où le droit s'applique uniquement en tant que référence externe sur laquelle l'individu n'a pas prise pour rejoindre un mode de fonctionnement où il s'agit de produire un arrangement « avec le droit », en dévoyant quelque peu le dispositif afin de trouver des sources de financement indirect pour certaines « étapes de créations ». Conscient de ce type d'action, le rapport de B. Latarjet mentionne dans son annexe consacrée aux « abus » et « dérives » qu'il « est fréquent que la formation continue soit détournée de son objet et que des stages artistiques n'aient d'autre but que la préparation d'un spectacle. Les interprètes changent alors de statut pour devenir stagiaires rémunérés de la formation professionnelle, ce qui a pour effet de réduire les coûts de production tout en prolongeant les droits des intermittents<sup>8</sup> ». De fait, ce type de pratique est rendu de plus en plus difficile à mener, compte tenu de la complexification des règles relatives à l'agrément et des possibilités de contrôle en amont (voir *infra*), intégrées dans une « démarche d'amélioration de la qualité des formations<sup>9</sup> ». De même, de longue date et en lien avec les perspectives adéquationnistes largement observées

par ailleurs (Maillard, 2017), les instances publiques se sont largement interrogées sur les pratiques de formation dans le secteur du spectacle vivant et sur la manière de « mieux orienter la formation continue vers l'emploi », dans la mesure où :

Trop de stages de formation, pour les artistes comme pour les techniciens, sont encore destinés à élargir le cercle des relations professionnelles des salariés intermittents. On peut s'interroger sur leur efficacité réelle à développer l'employabilité des stagiaires. [Il s'agirait] de donner plus de place aux employeurs dans la définition de la politique de l'AFDAS afin qu'elle soit mieux adaptée aux besoins du secteur<sup>10</sup>.

Nous verrons dans la partie suivante comment « l'employabilité », en tant que forme idéologique (Tiffon *et al.*, 2017) traduite en droit (Silbey, 2018) à travers les dispositifs de la FPC, a progressivement infléchi le fonctionnement de l'accès au CIF et aux formations visant à favoriser une « reconversion professionnelle » lors des fins de carrière scénique.

#### *Des non-recours expliqués par un rapport « distant » aux institutions ?*

Au-delà des usages ordinaires qui viennent d'être dépeints et sachant que les taux d'accès annuels des artistes à la FPC oscillent entre 20 % et 25 % par an au cours de la période 2006-2015<sup>11</sup>, les situations de non-recours à la formation ne sont pas rares. Les cas de non-demande se rencontrent plus fréquemment en danse (11/33 enquêtés) qu'en cirque (5/31 enquêtés). Cette différence, qui mériterait d'être étayée à partir d'une enquête statistique longitudinale, s'explique en partie par les modes de formation initiale de ces deux catégories d'artistes, plus enveloppante dans le cas de la danse, ainsi que des modes d'exercice du métier – la polyvalence artistique et technique étant souvent plus importante en cirque qu'en danse, rendant nécessaire une plus grande variété de compétences (montage de chapiteau et/ou d'agrès aériens, conduite d'engins, etc.). Conscient de cette difficulté à toucher une partie des populations artistiques, qui connaissent pourtant en grande partie les droits auxquels elles pourraient avoir accès, les représentants institutionnels

8. Latarjet B., 2004, « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant », Rapport de mission auprès du ministère de la Culture et de la Communication, annexe, p. 40.

9. CPNEF-SV/CEREQ, 2011, « Définition d'un processus de reconnaissance de la qualité de l'offre de formation professionnelle dans le spectacle vivant ».

10. Latarjet B., 2004, annexe, p. 46.

11. À titre de comparaison, pour l'ensemble des salariés le taux d'accès annuel à la formation était de 51,2 % en 2012. Autrement dit, tous secteurs et tous types de contrats de travail confondus, un salarié sur deux a suivi au moins une action de formation continue, quelle que soit la forme, au cours des douze derniers mois (Insee, *Formations et emploi*, édition 2013, p. 89).

insistent quant à eux sur le caractère « fuyant » et « anti-institutionnel » des publics dont ils ont la charge (14/22 enquêtés).

On sait que c'est des populations qui vivent un petit peu au quotidien, avec une difficulté à se projeter. [...] C'est le moment où vous en avez besoin [d'appuis institutionnels] que vous commencez à faire le tour. Alors, soit c'est trop tard, soit les gens sont pressés et il y a un petit délai quand même pour instruire la demande. Mais il faudrait que du jour au lendemain hop (Marc, AUDIENS, chef du service « appuis professionnels », février 2015).

Outre les catégories de perception des agents, les verbatims de ce type font ressortir la difficulté à se couler dans les temporalités propres à l'institution, d'une part, la dimension strictement technique d'une relation qui demande à « monter un dossier » (collecter des pièces administratives, rédiger un argumentaire, etc.), d'autre part. Le problème énoncé, qui sera nuancé par la suite, relèverait pour ces agents d'une inadéquation entre attentes institutionnelles et individuelles, autrement dit du type de rapport social imposé aux destinataires dans la transaction plutôt que de sa finalité. Une partie de l'action menée à travers les dispositifs d'accompagnement vise dans ce cas à produire des ajustements réciproques, bien qu'asymétriques (voir *infra*).

Or, les raisons subjectives avancées par les enquêtés au sujet du non-recours à la FPC sont plus nuancées. En premier lieu, les artistes peu nombreux au sein de notre échantillon (8/64) ayant connu une activité scénique soutenue (nombre important de dates par an, déplacements longs et/ou à l'international, etc.) jusqu'au moment de l'entretien indiquent ne pas avoir eu recours à la FPC « faute de temps », c'est-à-dire compte tenu d'une activité dense et des contraintes collectives associées à la réalisation des spectacles (8/64 enquêtés).

L'AFDAS, c'est quelque chose qui est connue dans notre milieu, c'est-à-dire qu'il y a beaucoup de gens qui font des stages de perfectionnement, même parfois sur un temps très court. Mais tout ça, je ne l'ai jamais fait. Je n'en avais pas besoin, puisque je travaillais (Jérôme, né en 1969, danse, sorti du métier en 2014 après 21 ans de scène).

Ces propos illustrent pleinement une situation de non-demande et d'auto-exclusion compte tenu des contraintes professionnelles, le cas étant cependant bien différent de celui des intérimaires à emploi discontinu qui font face, hormis pour ceux évoluant dans les grands groupes de travail temporaire, à une succession imprévisible de contrats contraignant leur possibilité d'allouer « un temps libre » à la formation (Belkacem & Lhotel, 2012) ou encore de celui des salariés qui verraient leurs sollicita-

tions « bloquées » un temps par leur employeur, comme cela a pu être observé auprès d'artistes « permanents » (Julhe & Bourneton, 2018). Ici, c'est un système d'autocontrainte qui est à l'œuvre, en relation avec le fonctionnement usuel du collectif de travail et du marché de l'emploi artistique (Menger, 2011).

Parallèlement, des situations de non-réception ou de non-demande sont également mentionnées lorsque l'inéligibilité de la formation envisagée est anticipée (10/64 enquêtés). En effet, pour être prise en charge et dans la majorité des cas, la formation retenue doit être proposée par un organisme de formation appointé par l'AFDAS (voir *supra*). Néanmoins, toutes les « formations » susceptibles d'intéresser les artistes ne sont pas « référencées ». Plusieurs exemples de non-recours sont ainsi relatés, notamment parmi les artistes les plus distants des usages institutionnels :

J'ai fait des petits stages de clown. [...] Je ne faisais pas intervenir l'AFDAS, j'ai fait ces formations comme ça. Elles n'étaient pas conformes AFDAS de toute façon, donc la question ne se posait même pas. C'était payé de ma poche. [...] Le dispositif AFDAS ne s'applique pas à tout. [...] C'est un peu compliqué l'AFDAS, ce n'est pas pour tout. Et puis, tout ne m'intéressait pas dans les formations qu'elle proposait [dans le plan de formation] (Vincent, né en 1979, cirque, sorti du métier en 2012 après 13 ans de scène).

Indiquer que la demande n'est « pas conforme », « ne rentrait pas dans les critères » ou réciproquement que l'offre n'est « pas ce qui me convenait » renvoie à la perception d'une inadéquation amenant à refuser de solliciter un recours à la prestation proposée, quitte à manquer sciemment certaines « opportunités ». Ceci illustre certaines difficultés à cerner précisément le fonctionnement du système de la FPC (agrément, modalités de prise en charge, délais de carence, etc.), entretenant une confusion sur la conscience des droits disponibles. En creux, c'est également une manière de porter la critique à l'égard de ce que le droit autorise ou non. Ceci peut avoir un impact non négligeable dans la suite du parcours, notamment lorsqu'il s'agit d'entamer des formations longues à visée de « reconversion », telle que l'implique spécifiquement la situation des danseurs et des artistes de cirque par rapport à d'autres catégories d'artistes.

### La formation comme « porte de sortie » en fin de carrière scénique

Compte tenu des caractéristiques de l'activité scénique en danse et en cirque, perdurer sur scène apparaît plus complexe que dans d'autres arts du spectacle (Bourneton *et al.*, 2019).

Cette dimension de leurs parcours professionnels a donné lieu à la mise en œuvre d'instruments spécifiques d'accompagnement dans le courant des années 2000 (Julhe *et al.*, 2016). Or, les « reconversions » précoces, pour reprendre ici le lexique institutionnel, peuvent nécessiter une formation, notamment de longue durée<sup>12</sup>. Les enjeux étant plus importants – notamment sur le plan financier dans la mesure où un dossier CIF usuel représente entre 20 000 et 30 000 euros d'investissement – le traitement des demandes est plus conséquent que dans le cas des DIF et la notion de « carrière de dossier » (étapes de traitement institutionnel d'une demande, Ghaffari & Podevin, 2008) apparaît pleinement pertinente. Dans ce cadre, les ressortissants sont littéralement « guidés » par les agents institutionnels entre les dispositifs accessibles. Dans ses démarches, l'individu se doit dans tous les cas de justifier (*accountability*) face aux agents institutionnels d'un « projet », auquel sont tour à tour accolés les qualificatifs de « fiable », « cohérent », « solide », « viable », etc., ce qui implique notamment de passer par l'épreuve un bilan de compétence<sup>13</sup> (BC). S'en suit une série de transactions entre demandeur et agents administratifs au cours desquelles il s'agit notamment de mettre en œuvre un récit et un argumentaire susceptibles d'être entendus et acceptés par l'institution.

#### *Être « guidé » entre les dispositifs institutionnels pour viser une formation*

Bien que les artistes interviewés connaissent l'AFDAS et qu'une majorité ait suivi une ou plusieurs « formations AFDAS » entre le début de leur carrière scénique et la date de l'entretien (voir *supra*), ils sont également très nombreux (49/64 enquêtés) à exprimer une connaissance lacunaire du fonctionnement concret des dispositifs et de l'accès à leurs droits. Beaucoup sont en difficulté pour différencier ce qui relève du plan de formation ou du DIF, ou encore distinguer DIF et CIF, voire pour seulement nommer l'instrument auquel ils ont eu accès. Cette méconnaissance est plus particulièrement prégnante concernant le CIF, dont les artistes rencontrés tendent à se saisir de manière exceptionnelle en cours de carrière (voir

*supra*) ou très tardivement au moment où il s'agit d'envisager une bifurcation professionnelle, telle qu'illustrée ci-dessous :

J'ai fait une formation à l'AFDAS, après que je sache que j'allais arrêter. [...] J'ai entendu parler des CIF, par une copine qui avait fait il y a deux ans une formation de langage des signes. C'était une des premières fois où j'entendais parler de ça, qu'on avait droit à ça... Mais je ne savais absolument pas ce que c'était. Je ne savais même pas que nous en tant qu'intermittent on pouvait y avoir droit (Valérie, née en 1966, cirque, sortie du métier entamée en 2016 après 16 ans de scène).

Cette prise de conscience tardive, qui tend à placer l'individu « face au droit », dans le sens où la forme et le contenu du dispositif s'imposent à l'individu, implique, au moins dans un premier temps, de se laisser « guider » par les agents institutionnels. Ainsi, la première étape de la carrière d'un « dossier en reconversion » porte sur « l'orientation » vers la bonne source institutionnelle. En effet, entre 2006 et 2016, lorsqu'un danseur ou un artiste de cirque souhaite entamer une formation longue, deux cas de figure se présentent (Figure 2) : réaliser un CIF, lorsque l'individu est éligible auprès de l'AFDAS ou solliciter le Fonds de professionnalisation et de solidarité (FPS)<sup>14</sup> dont le budget permet, en concertation avec le groupe de protection sociale AUDIENS, de financer l'équivalent d'un CIF aux danseurs ou artistes de cirque ayant cumulé au moins cinq années de cotisation mais ne disposant plus de droits à l'AFDAS.

Sur le plan formel, le critère de répartition entre « CIF classique » et prise en charge par le FPS est simple : être ou non ayant droit AFDAS. Or, les entretiens illustrent les jeux de renvoi auxquels se livrent les représentants institutionnels du fait de la répartition d'enveloppes budgétaires.

À l'AFDAS ils me disent qu'en ce moment ils manquent de sous donc : « vous n'aurez pas le financement entier, vous feriez mieux de vous retourner en plus vers AUDIENS, le Fonds de professionnalisation ». Donc ils m'ont conseillé d'aller voir (Lucie, née en 1975, cirque, sortie du métier en 2013 après 14 ans de scène).

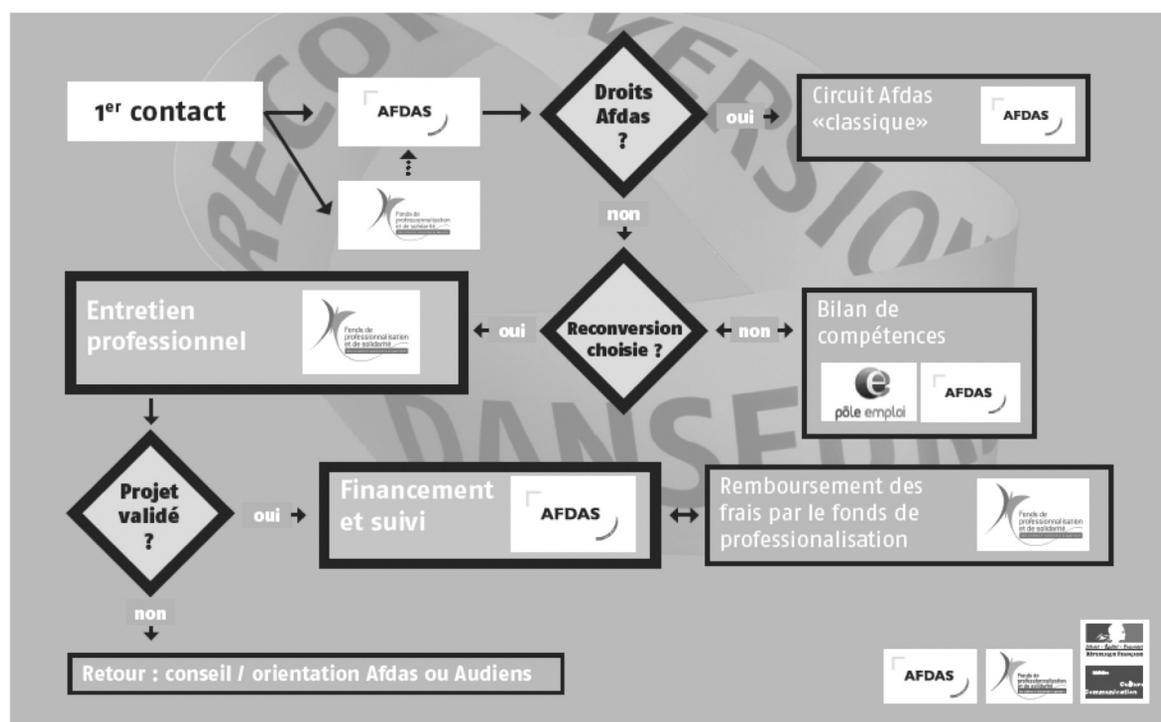
Des fois on n'est pas tout à fait d'accord avec l'AFDAS. [...] On a eu des demandes de gens qui ont des droits à la formation pro,

12. Les formations relevant du CIF représentent une part minimum des actions de formation suivies chaque année par les artistes : 1,9 % en 2012, soit 177 CIF toutes catégories d'artistes confondues. Néanmoins, du fait de l'objet du programme dont est issu cet article, la part d'individus ayant suivi ce type d'action est largement représentée dans nos données : 10 sur 33 enquêtés en danse et 14 sur 31 en cirque.

13. En 2012, le BC représentait 3,3 % des actions de formation suivies par les artistes intermittents (CPNEF-SV/AFDAS, 2014, « La formation professionnelle continue dans le spectacle vivant – Données 2012 »).

14. Créé le 1<sup>er</sup> avril 2007, ce fonds a vocation à traiter les « vulnérabilités professionnelles » d'une partie des intermittents du spectacle (Julhe *et al.*, 2016).

Figure 2 : Schématisation du parcours d'un usager sur le dispositif reconversion « danse/cirque »



Source : document AFDAS/FPS, octobre 2014.

mais qui ont été orientés vers le dispositif parce que le fonds de dotation de l'AFDAS pour les CIF était épuisé. Sauf que moi j'applique les textes de loi : s'ils ont des droits, c'est à l'AFDAS de les prendre dans le cadre du droit commun. [...] C'est des négociations. [...] S'il y a quelqu'un qui a quatre ans et demi de cotisation au lieu de cinq et qui a besoin qu'on l'aide, c'est du bon sens qu'on le prenne. On peut le justifier. Mais des fois avec l'AFDAS, il y a des interrogations sur « est-ce qu'on prend ? », « qui on ne prend pas ? » (Jacques, AUDIENS, conseiller FPS, mai 2015).

Les ressources dont dispose l'AFDAS étant limitées, notamment concernant le financement de CIF, les demandes entrent en premier lieu dans une logique de flux, les sollicitations réalisées en début d'annuité budgétaire ayant une plus grande probabilité d'être acceptées. Néanmoins, la manière dont les agents peuvent orienter vers un instrument plutôt qu'un autre, qui est caractéristique de l'autonomie et du pouvoir discrétionnaire des *street level bureaucrats* (Dubois, 1999 ; Warin, 2016a), est susceptible de conduire à des conflits de légalité, où il s'agit pour les uns de « tordre le cas » afin de le faire entrer dans les critères d'attribution du FPS tandis que les autres se retranchent derrière l'application des « textes de loi », tout en reconnaissant la possibilité d'un espace de « négociation » tant qu'il est envisageable de se « justifier » au regard de l'esprit de la loi.

Toutefois, un tel guidage « passif », associé à la méconnaissance des modes d'accès aux dispositifs, est susceptible d'engendrer des incompréhensions et/ou des distorsions de perception face aux réponses institutionnelles – qui s'inscrivent dans une réglementation nationale – d'autant plus lorsque les enjeux sont forts pour les artistes concernés (maintenir son accès à l'indemnisation chômage, entreprendre une nouvelle activité, etc.) (7/64 enquêtés) :

L'AFDAS peut payer une formation en effet, mais un an maximum [dans le cadre d'un CIF]. C'est-à-dire que les artistes ne sont pas assez intelligents pour faire des études qui durent plus longtemps qu'un an ! Voilà, ça, ça m'a beaucoup énervée. [...] Et si moi je veux faire des études de sept ans, je fais quoi moi, je fais comment ? Non, c'est pas la peine (Margot, née en 1972, cirque, sortie du métier en 2011 après 17 ans de scène).

Pour autant, les artistes, notamment celles et ceux étant « usagers réguliers » des instances administratives (Silbey, 2018, p. 573), par exemple du fait de sollicitation d'accueil en résidence artistique, de demande de subventions, d'aide à la diffusion, etc., peuvent inversement tenter de jouer avec le cadre institutionnel, autrement dit chercher à s'accommoder des règles de droit plutôt que de se trouver pris dans un cadre s'imposant à eux (Ewick & Silbey, 1992).

### Faire valider un besoin de formation longue

Une fois les artistes orientés vers le « bon » dispositif, leurs dossiers sont soumis à une logique de sélection, qui débute par la réalisation d'un premier « entretien professionnel » visant, d'une part, à déterminer le degré de « priorité » à accorder au dossier, opération s'appuyant sur un système de cotation (Figure 3), d'autre part, à évaluer « l'état du projet » que souhaite mettre en œuvre le demandeur et la place qu'y joue la formation.

Lorsque l'individu hésite sur la « voie de reconversion » envisagée, un bilan de compétences lui est proposé auprès d'un prestataire externe<sup>15</sup>. Néanmoins, ce bilan peut également être proposé afin de « vérifier » le degré d'engagement dans le projet, si des pistes n'ont pas été écartées, etc. *In fine*, cet instrument s'insère également dans la logique de flux évoquée et fonctionne comme un critère implicite de priorisation des demandes dans une configuration où la concurrence augmente pour l'accès aux droits.

Il y a des années où on a pris 80 % des dossiers [CIF], alors c'était peut-être des dossiers moins chers. À partir du moment où on est allé vers des dossiers plus diplômants, plus lourds, c'est plus cher. Du coup, il y a plus de sélection... de concurrence on va dire. [...] Maintenant, on en laisse qu'un tiers sur le côté. Qui souvent reviennent l'année d'après, en ayant renforcé leur projet. On paie aussi, entre guillemets, la constance. Tu m'as demandé l'année dernière, je t'ai dit non : tu as un point de plus cette année. Encore faut-il que ce soit étayé. Et souvent, ils vont étayer mieux. Ils vont profiter de ce temps-là. Je leur dis souvent : « profitez... murissez votre truc, allez chercher de l'aide, faite un bilan » (Isabelle, AFDAS, conseillère carrière, juin 2014).

Ainsi, le bilan de compétences est dans plusieurs cas présenté par les artistes comme un « passage obligé » dans la gestion et la validation de la demande.

J'ai appelé l'AFDAS [pour un projet de CAP] et ils m'ont dit : « Ben, le mieux, c'est de faire avec un conseiller d'orientation un bilan de compétence. La plupart des dossiers acceptés, ils ont tous fait un bilan de compétence. » Du coup, j'ai fait le bon élève, j'ai utilisé mes droits de DIF pour faire 24 heures avec une conseillère. [...] Suite au bilan de compétence, la conseillère ou le conseiller va te dire : « voilà, vous êtes compétent pour tel type de truc. » Et ensuite normalement tu fais ta demande de formation. Moi, je savais très bien ce que je voulais faire, j'avais déjà trouvé l'école... Je l'ai fait pour

**Figure 3 : Exemple de système de cotation visant l'attribution d'un CIF par l'AFDAS**

VALEUR	CRITÈRE DE PRIORITÉ
	<b>Finalité de la formation</b>
2	Formation inscrite au RNCP
2	Diplôme d'État
2	Demande résultant d'une VAE
1	Diplôme d'université ou de grande école
1	Diplôme d'école avec tests et jury professionnel
1	Certificat de qualification professionnelle (CQP)
	<b>Points supplémentaires</b>
2	Toutes formations inscrite au RNCP pour un candidat SANS diplôme
1	Formations inscrites au RNCP pour un candidat de niveau V vers un niveau supérieur
	<b>Ancienneté dans la vie professionnelle</b>
4	Plus de 15 ans
3	De 11 à 15 ans révolus
2	De 6 à 10 ans révolus
1	De 2 à 5 ans révolus
1	<b>Demande déjà refusée pour incapacité financière (par année et par demande)</b>
	<b>Spécificité du demandeur</b>
1	Danseur à compter de 35 ans
1	Musiciens et intermittents du spectacle

Source : AFDAS – Bilan d'activité 2006, p. 15.

être sûr que le dossier passe. [...] Avec la conseillère on s'est super bien entendu. Elle m'a dit : « bon, ben c'est très honnête de votre part, je préfère que vous me le disiez avant qu'on commence. » Et au lieu de me faire passer tous les tests psychologiques, bidule, elle m'a fait un rôle de coach. [...] Le CV, la lettre de motivation, elle m'a aidé à tout organiser dans ma tête pour que ce soit clair dans ma demande à l'AFDAS et elle, après, elle a fait une petite lettre (Mathieu, né en 1975, cirque, sortie du métier entamée en 2014 après 13 ans de scène).

Ces propos montrent bien comment il s'agit dans ce cas de faire « le bon élève » afin de maximiser les chances de valider le projet de formation, ainsi que la connivence tissée avec la conseillère afin d'organiser et présenter le projet à travers la « petite lettre » prévue à l'attention de l'AFDAS. Partant de là, à l'image d'autres salariés y ayant recours (Gonnet, 2019), une partie des enquêtés (21/64 enquêtés) voient le bilan de compétences comme une réelle opportunité, susceptible de leur tendre « un miroir », afin de se « poser » et d'entreprendre une démarche « réflexive ».

*A contrario*, une autre partie des artistes (12/64 enquêtés), notamment parmi celles/ceux qui étaient déjà réticents à l'égard des institutions et des usages de la formation (voir *supra*), le présentent parfois comme une opération qui « ne rime à rien », « n'a pas servi », voire comme « une erreur ».

Tu parles à un mec qui t'connait pas. Pour débiter le bilan de compétences, j'ai fait plouf plouf. Pourquoi lui, plus que lui... [...] Donc

15. En 2012, le BC représentait 3,3 % des actions de formation suivies par les artistes intermittents (CPNEF-SV/AFDAS, 2014, « La formation professionnelle continue dans le spectacle vivant – Données 2012 »).

je l'ai rencontré, ça n'a servi à rien. Le mec il t'écoute, il parle, y a beaucoup de graphiques, de trucs dans lesquels tu dois rentrer... alors quand tu fais un métier artistique... quand même on a beaucoup rigolé, parce qu'on avait trouvé que je pouvais être maître-chien ! Alors je pouvais aller dans les aéroports chercher avec un chien [rires] des éventuels colis suspects. [...] Ça m'a fait dire que quand même ça ne servait pas beaucoup [rires]. Ça ne correspond pas (Léonie, née en 1976, danse, sortie du métier en 2014 après 17 ans de scène).

Cet extrait, comme les autres du même type, pointe les mêmes critiques que celle également formulée à l'égard de Pôle Emploi (hors Pôle emploi spectacle, Sigalo-Santos, 2018), à savoir une forme de transaction insatisfaisante, due à la méconnaissance des spécificités sectorielles et à l'absence de réelles solutions face aux difficultés rencontrées, l'AFDAS et AUDIENS ayant fait le choix de sous-traiter les prestations de BC auprès de conseillers non spécialisés « intermittents du spectacle », comme il est désormais courant sur de nombreux volets des politiques de l'emploi (Heinrich-Pailleret, 2021). Par ailleurs, la crainte est toujours que le BC contribue à (ré)orienter trop fortement le projet initial, comme le montre l'exemple de Laurent qui hésite à réaliser un tel bilan au moment où il vise une formation d'ébéniste.

[Le bilan de compétences] je pense que ça concerne les gens qui n'ont pas d'idées, qui n'ont pas de projets particuliers. Alors je ne l'ai pas fait, mais je sais que ça existe. Les gens qui vont faire un bilan de compétences, vont essayer de se réorienter sur les marchés porteurs, du moment. C'était ça un peu ma crainte, c'est que l'ébénisterie c'est pas ce qui porte forcément. Or, l'AFDAS sur les financements longs comme ça, a la réputation plutôt de financer s'il y a des débouchés (Laurent, né en 1967, cirque, sorti du métier en 2014 après 22 ans de scène).

En effet, au-delà du BC qui sert notamment à identifier un besoin de formation, il s'agit également de faire valider le projet par l'instance de financement (AFDAS ou FPS), notamment en présentant sa connaissance du secteur. Or, les extraits d'entretiens – aussi bien du côté des agents institutionnels que des artistes – montrent que la validation d'un dossier ne s'appuie pas uniquement sur des éléments formels (réalisation d'un BC, enquête métier, promesses d'embauche). Tout le jeu et l'enjeu de la relation de service consistent pour les artistes à plier l'usage du droit dans leur sens afin de suivre l'orientation initialement choisie, cela malgré les éventuelles réticences institutionnelles.

### *Faire accepter son choix de formation*

Au-delà des questions portant sur l'aiguillage vers une instance de financement ou une autre, et l'identification d'un

besoin de formation longue, reste à faire valider le choix de formation. Ce qui pose problème aux agents administratifs, notamment du point de vue du respect des règles de droit, concerne les demandes portant sur une formation dont la durée dépasserait une année (étendue maximale d'un CIF) et/ou dont le caractère « porteur » en termes « d'employabilité » ne serait pas assuré. Sur ce plan, l'interaction vise pour les agents institutionnels à infléchir le choix des artistes en direction d'un « projet plus adapté » en mobilisant les mécanismes propres à l'accompagnement social (Astier, 2007) et à la redéfinition des prétentions professionnelles (Zunigo, 2008), ce qui peut parfois aboutir à l'abandon du recours au droit (6/64 enquêtés), comme dans l'exemple suivant :

J'ai contacté l'AFDAS pour voir s'il y avait moyen d'avoir un financement [pour une formation en licence de langue]. Là, ils m'ont fait comprendre que ce n'était pas impossible, mais il y avait quand même peu de chance parce que ce n'est pas une formation qui va dans la ligne. Normalement, c'est pour des années diplômantes et là c'est quand même une formation de quatre ans. Ils m'ont fait comprendre que je pouvais faire un dossier, mais que c'était plutôt compliqué, il ne fallait pas trop compter dessus. Et finalement, je n'ai même pas fait le dossier. Je me suis dit : « bon, on laisse tomber » (Marie, née en 1979, danse, sortie du métier en 2012 après 12 ans de scène).

Néanmoins, une partie des artistes (12/64 enquêtés) – notamment celles et ceux déjà « usagers réguliers » des institutions et du droit (Silbey, 2018), conscients des marges de manœuvre des agents administratifs et de leur propre capacité à faire « avec le droit » – négocient explicitement afin d'« arriver à faire passer le dossier », « présenter le truc pour que ce soit accepté », ou tout simplement « trouver un arrangement ». La stratégie de demande de financement pour une formation longue peut ainsi s'inscrire sur plusieurs années et suivre la logique de flux du financeur, il s'agit alors de montrer son engagement préalable dans le projet davantage que des demandes successives :

J'ai commencé à constituer un dossier AFDAS l'année dernière. Fascia-pulsologie ça leur parlait pas... donc [la conseillère] m'a dit : « ils [les membres de la commission d'attribution] ont des cases, des manières de voir à qui ils donnent ou pas de l'argent. » Elle dit : « vous, ils vont pas connaître du tout. Faut bétonner. » [...] Ils peuvent prendre en charge une année, pas les trois ans de formation. Donc je me suis dit : « bon, si là je laisse passer la première année [financée sur fonds propres], je peux le faire pour la deuxième année. » [...] Donc, je suis en cours de deuxième année, de fascia, avec toujours autant de motivation et d'intérêt. [...] J'ai eu l'aide de l'AFDAS pour ma deuxième année. Donc, ça, c'était cool. [...] Tu vois. Ils sont arrangeants (Judith, née en 1973, danse, sortie du métier en 2012 après 14 ans de scène).

Cependant, ce type de louvoiement peut parfois se retourner contre les artistes, les commissions de validation et de financement pouvant toujours faire jouer leur pouvoir discrétionnaire (Dubois, 1999), à l'image du cas de Laurent dont il a été vu qu'il s'était déjà opposé à l'injonction de réaliser un bilan de compétences :

J'ai cherché plusieurs écoles d'ébénisterie, menuiserie mobilière, ce qui est adapté à la taille de mon atelier [...] [L'AFDAS] pouvait financer la formation, l'hébergement et le déplacement. Normalement, il faut faire un dossier, une étude de marché, etc. Je ne voulais pas faire ça, je n'avais pas très envie de faire ça. [...] Oui, il y a un projet professionnel à faire, mais je pense que ça s'adresse à des gens... pour voir un peu si ce n'est pas une lubie, si c'est vraiment un projet. Moi, j'ai déjà l'atelier. Donc, pour éviter ça, je leur ai envoyé les photos des meubles que j'avais faits, photos de l'atelier. Et eux, [ils] ont décidé en commission que j'aurais dû choisir une formation plus courte parce que j'avais déjà un niveau dans le bois, etc., donc ils m'ont financé la formation uniquement, mais ni les déplacements, ni l'hébergement (Laurent, né en 1967, cirque, sorti du métier en 2014 après 22 ans de scène).

Au final, la difficulté principale se pose lorsque c'est le contenu même de la formation, ou plutôt son objectif professionnel, qui n'entre pas dans les logiques institutionnelles. Ainsi, un certain nombre de formations ne sont pas « reconnues » du fait de débouchés jugés incertains ou non compatibles avec l'idée d'une « reconversion » dans le cas du FPS :

À un moment donné tout le monde voulait être prof de Pilates. J'écoute les intermittents qui me demandent du Pilates : « j'veux faire Pilate ! – pourquoi ? – parce que... parce que j'donnerai des cours à la compagnie na na na na na – D'accord, ça va te faire quoi ? 3 heures par semaine ? ». Moi j'voulais pas payer des CIF qui allaient me coûter 30 000 euros pour 700 heures de Pilates : « quel est votre niveau de Pilates ? – ah ben j'ai fait deux, trois cours – D'accord. » [...] Pilates ? C'est non en CIF. En revanche, brevet d'état sportif, oui. Après avec le plan de formation, Pilates oui, parce que ça va être 100, 150 heures... [...] Et puis il y avait aussi la naturopathie, alors là, nos intermittentes sont attirées par la naturopathie. [...] Si c'est pour devenir vendeur chez Naturalia ou La vie claire, on n'a pas besoin de ça [d'une formation]. « Non, mais j'veux vendre de l'aromathérapie, j'veux vendre mes herbes. » Faut être pharmacien en France. Ils savent pas. Notre boulot et y compris avec le fond de pro, c'est de leur faire différencier l'intérêt qu'ils portent à un métier, à un secteur d'activité, et la viabilité du projet, les possibilités d'y accéder. Tout le problème des transitions professionnelles (Isabelle, AFDAS, conseillère carrière, juin 2014).

Si l'orientation vers certains métiers est d'emblée exclue selon les instruments, les artistes sont aussi incités à ne pas envisa-

ger « la formation pour la formation » mais à intégrer celle-ci dans une perspective d'employabilité et d'insertion professionnelle rapide (Tiffon *et al.*, 2017), dans le sens où « on n'est pas là pour former des gens qui vont dans une impasse [...] la finalité elle n'est pas de se former, la finalité elle est d'avoir un emploi derrière » (Hélène, AFDAS, conseillère carrière, mai 2014). De fait, un grand nombre de secteurs susceptibles d'attirer les artistes compte tenu de leurs expériences antérieures (thérapies somatiques, métiers de la médiation culturelle, etc.) leur sont souvent déconseillés au motif de ne pas correspondre à des « formations diplômantes reconnues », ou n'étant pas « vecteurs d'insertion sur leur bassin d'emploi ». Dans ce cadre, si l'accompagnement personnalisé présente *a priori* l'intérêt de prendre en compte l'individu et la spécificité de ses besoins (Maggi-Germain, 2004 ; Astier, 2007), dimension explicitement défendue par les députés en charge du dossier de l'intermittence<sup>16</sup>, il est également un moyen de renforcer le contrôle de l'institution sur ce dernier (Lavitry, 2012). Malgré tout, les enquêtés démontrent là encore la manière dont ils parviennent, parfois, à infléchir la posture institutionnelle ou, tout du moins, à la contourner :

La notation de mouvement c'est des études de trois ans, qui sont pas du tout considérées comme une reconversion, puisque dans leurs statistiques ça amène pas à un emploi, ou très peu. Les études ne sont pas financées par l'AFDAS ou d'autres organismes de formation... Mais j'avais droit à ces formations, donc en même temps que je rentrais pour le deuxième cycle de notation j'ai aussi fait la demande d'une autre formation [de technicien du spectacle] qui durait six mois. J'étais prise pour les deux et j'ai discuté avec l'AFDAS en disant que je laisserai pas tomber la notation, peu importe si je devais la financer moi-même. [...] Donc j'ai profité quand même de leurs fonds CIF pour la formation de technicienne, c'est-à-dire qu'on avait une formation payée et on avait un salaire, ce salaire donnait de nouveaux droits à des indemnités chômage. Avec ces droits-là j'ai pu en quelque sorte me financer l'autre formation [de notation]. Donc je suis sortie technicienne de cirque et j'ai continué à travailler en parallèle en notation (Clara, née en 1967, cirque, sortie du métier en 2012 après 16 ans de scène).

Quoi qu'il en soit, l'argument de « l'employabilité » est mobilisé de plus en plus fréquemment (Maillard, 2017), notamment suite à l'entrée en vigueur de la loi n° 2014-288 du 5 mars 2014, qui instaure cette dimension à travers « des listes de formation prédéfinies ». Désormais, les artistes sont enjoins à viser des formations relevant notamment de

16. Gille J.-P., 2013, « Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques », Rapport d'information déposé par la mission d'information commune, Assemblée nationale, n° 941, p. 250.

« métiers en tension » mais qui, le plus souvent, ne permettent qu'un transfert très partiel de leur expérience artistique et ne correspondent pas à leurs aspirations. Ce processus les conduit dans certains cas (7/64 enquêtés) à ne pas recourir aux dispositifs prévus pour adopter d'autres solutions, notamment en matière de financement des formations souhaitées.

## Conclusion

Cet article avait pour premier objectif d'appréhender les usages de la FPC dans le domaine du spectacle vivant et plus particulièrement dans le cas des danseurs et artistes de cirque « intermittents du spectacle ». Il a été montré comment ces artistes parviennent à mobiliser la formation sous plusieurs formes et selon différentes temporalités au fil de leur carrière scénique. Concernant spécifiquement la FPC, il apparaît qu'ils se trouvent rarement pris dans une logique allant strictement « contre le droit », susceptible d'engendrer un contentieux avec les institutions supports, à l'inverse de ce qui a été observé concernant les artistes « permanents » qui sont davantage aux prises avec leur employeur (Julhe & Bourneton, 2018). De même, en tant que groupe professionnel, cette dimension de leur activité n'apparaît « pas [être] l'objet de revendications particulières », comme le notent les partenaires sociaux<sup>17</sup>, les artistes intermittents semblant majoritairement faire « avec le droit », en s'accommodant de l'information, des dispositifs et instruments à leur disposition. Sur ce plan, il est néanmoins possible d'envisager que les lois n° 2014-288 du 5 mars 2014 et n° 2018-771 du 5 septembre 2018 portant sur la réforme du système de formation professionnelle aient des effets à retardement et invisibles initialement. En effet, ces deux lois ont notablement reconfiguré l'écosystème de la FPC. Outre une modification des taux de contribution des entreprises et une augmentation des plafonds des comptes de formation accordés aux individus – passage de 120 heures pour le DIF à 150 heures pour le CPF –, la loi de 2014 a modifié les critères de conventionnement des organismes de formation, qui doivent désormais figurer sur une liste validée par les partenaires sociaux pour pouvoir donner droit à prise en

charge. Pour cela, les financeurs d'action de formation – l'AFDAS dans le cas présent – sont aujourd'hui chargés de contrôler la capacité des organismes à dispenser une formation selon plusieurs critères. De même, il devient nécessaire que la formation proposée soit diplômante ou certifiante. En redéfinissant ces points, la réforme a pu exclure certains types de formations qui étaient jusque-là financés par le DIF, comme des formations à la fabrication de décors, ou portant sur la maîtrise avancée de certains logiciels de gestion du son ou de la lumière, voire de perfectionnement artistique. Ceci a notamment stoppé l'inflation de l'offre et du nombre de prestataires de formation connus entre 2004 et 2014<sup>18</sup>. En résulte un taux d'accès annuel à la formation des salariés intermittents avoisinant les 13 % en 2019<sup>19</sup>, contre 20 % à 25 % sur la période 2006-2015 (voir *supra*). De même, au-delà de la monétisation du CPF, la réforme de 2018 a engendré un autre changement majeur : le CIF a été remplacé au 1<sup>er</sup> janvier 2019 par le « CPF de transition professionnelle », dont la durée n'est plus plafonnée. La durée de l'action de formation peut donc aujourd'hui correspondre à celle de la durée du projet de « transition », venant contrebalancer certaines des difficultés d'agencement formation-emploi rencontrées dans les cas étudiés. Ainsi, il conviendrait de poursuivre le travail entamé afin d'observer la manière dont les artistes se saisissent de ces droits reconfigurés, tout particulièrement dans le cas des artistes-auteurs dont l'accès à la FPC est effectif uniquement depuis 2013<sup>20</sup>.

Reste par ailleurs que les cas abordés, aussi circonscrits soient-ils, permettent d'illustrer la manière dont la FPC vient s'intégrer dans le déroulement de parcours professionnels au régime temporel spécifique et, plus particulièrement, dans des « carrières par projet » (caractérisées par l'imbrication de périodes d'emploi et de non-emploi, d'activité et d'inactivité, Pilmis, 2010, p. 216), mais également dans des secteurs d'activités où la relation employeur-salarié est complexifiée par la présence de tiers (structures de portage salarial, agences d'intérim, etc.) ou marqués par de réelles situations de désalarisation (travail sur plateforme, situation d'auto-emploi, etc.). À

17. Archambault H., Combrexelle J.-D. & Gille J.-P., 2015, « Bâtir un cadre stabilisé et sécurisé pour les intermittents du spectacle », Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, p. 43.

18. Voir la page 146 de l'annexe au projet de loi de finances 2019 concernant la formation professionnelle et la page 144 de cette même annexe pour l'année 2020.

19. AFDAS, « Bilan d'activité 2019 », p. 20.

20. Racine B., 2020, « L'auteur et l'acte de création », Rapport remis au ministre de la Culture.

ce titre, les résultats présentés ne concordent pas directement avec les travaux mettant en avant le rôle d'« intégration collective » que joue la FPC dans des groupes professionnels comme celui des enseignants (Fleitz, 2004) ou des travailleurs sociaux (Casagrande, 2016). De même, sa dimension « promotionnelle » est faiblement présente, contrairement à ce qui est observé dans certains domaines de la fonction publique territoriale (Bolot, 2013) ou dans les grands groupes privés (Divert, 2017). L'émiettement du secteur du spectacle, ainsi que l'élasticité des rapports entre employeurs et salariés, laissent en revanche la FPC jouer un rôle moteur en matière de développement de l'« employabilité », à l'image de ce qui a cours chez les intérimaires (Belkacem & Lhotel, 2012) ou les aides à domicile (Mansuy & Marquier, 2013). Autrement dit, dans ces domaines où les parcours professionnels sont soumis à une forte individualisation, la formation a moins pour effet de favoriser la cohésion du groupe professionnel ou la mobilité interne que de limiter les sorties non désirées du secteur ou de faciliter les transitions vers des secteurs connexes. Ce constat apparaît comme un apport à la sociologie des professions artistiques dans la mesure où « durer dans l'art » ne s'appuie pas seulement sur des phénomènes de démultiplication de soi (Bureau *et al.*, 2009), ni uniquement sur des formes de rationalisation de l'activité artistique (Buscatto, 2019), mais repose également sur la manière dont se tissent les relations aux institutions supports. La mobilisation des instances et la manière d'user de ses droits sont en ce sens essentielles.

Plus largement encore, l'objet de cette recherche ouvre une réflexion conceptuelle sur l'intérêt de privilégier une approche intégrée entre modèles de la *street level bureaucracy*, du non-recours et de la conscience du droit (*legal consciousness*), afin de saisir les rapports sociaux de service aux usagers – par exemple dans des dispositifs aussi divers que le RSA, la Garantie Jeunes ou l'emploi accompagné – en tenant simultanément les deux versants de l'interaction et de la relation (Revillard, 2018). Selon nous, leur articulation permet tout d'abord d'appréhender la plasticité temporelle des relations aux institutions, potentiellement changeantes et reconfigurées selon les enjeux propres aux différentes étapes d'un parcours

professionnel. Une telle intégration permet également d'apporter un éclairage sur la manière dont les acteurs – agents et ressortissants de l'action publique – composent et interagissent « en dépit du fait qu'existe un fossé permanent entre le *“law in books”* et le *“law in action”* » (Silbey, 2018). Elle contribue également à appréhender la manière dont les acteurs peuvent littéralement jouer avec les éléments idéologiques inscrits dans les règles de droit (nécessité d'une maximisation de « l'employabilité », toujours sujette à controverse et mise en épreuve, Lavitry, 2012 ; Tiffon *et al.*, 2017), sans néanmoins remettre en cause les composantes hégémoniques qui fondent l'action des acteurs institutionnels (primat de la formation en situation de « reconversion »), son questionnement par les usagers revenant à rompre le dialogue avec les institutions supports et donc à engendrer des situations de non-recours par désaccord sur l'intérêt et la finalité de l'action. Dans ce cadre, le non-recours par non-demande (Warin, 2016b) pourrait apparaître comme une forme de résistance au droit (Ewick & Silbey, 1992 ; Silbey, 2018) ou, tout du moins, l'expression d'une volonté de ne pas s'engager dans une transaction où la contrepartie attendue n'est pas jugée pertinente (nécessité de présenter un projet professionnel calibré selon certaines normes pour recevoir une aide). Ici l'injonction à l'activation (Astier, 2007) et l'incitation à « devenir acteur » de son parcours, de sa formation, ne sont pas remises en cause. Ce sont les critères d'inclusion aux dispositifs sociaux et les contreparties attendues des usagers qui sont mis en question, comme le fait Claude Dubar (2015, p. 110-111) concernant le système de la FPC, lorsqu'il appelle de ses vœux le passage d'un droit conditionnel (« droit à ») vers un droit inconditionnel (« droit de »), ou d'autres travaux récents portant sur Garantie Jeunes (Heinrich-Pailleret, 2021, p. 276), ou encore les transformations des minima sociaux à l'heure où sont pensées les conditions de possibilité d'un revenu universel (Fagnani & Lestrade, 2017). Accompagner et attribuer un soutien sans contrepartie préétablie ou formalisée n'est pas nécessairement dé-inciter au travail, à la formation ou au changement. C'est ouvrir la possibilité de s'engager dans un usage du droit qui se réalise en des termes acceptables aussi bien par l'institution qui met en œuvre ces droits que par l'individu qui mobilise ses droits.

## Bibliographie

- Astier I.** (2007), *Les Nouvelles Règles du social*, Paris, Puf.
- Astier I. & Duvoux N. (dir.)** (2006), *La Société biographique. Une injonction à vivre dignement*, Paris, L'Harmattan.
- Barbier J.-C.** (2002), « Peut-on parler d'«activation» de la protection sociale en Europe ? », *Revue française de sociologie*, vol. 43, n° 2, p. 307-332.
- Belkacem R. & Lhotel H.** (2012), « Les pratiques de formation dans l'intérim. Formes, évolutions et limites », *Travail et emploi*, n° 132, p. 49-63.
- Bolot F.** (2013), « La formation professionnelle des agents territoriaux », *Formation emploi*, n° 121, p. 39-60.
- Bourneton F., Chopin M.-P., Cordier M., Honta M., Julhe S. & Salaméro É.** (2019), « Garder les pieds sur scène. Conditions du maintien d'une activité artistique dans les secteurs de la danse et du cirque », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 50, n° 2, p. 167-190.
- Bureau M.-C., Perrenoud M. & Shapiro R.** (2009), *L'Artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Buscatto M.** (2015), « Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? », in Lorient M. & Leroux N. (dir.), *Le Travail passionné. L'Engagement artistique, sportif ou politique*, Toulouse, Érès, p. 29-56.
- Buscatto M.** (2019), « Les artistes «modestes» à l'épreuve du temps. La «vocation» artistique, oui... mais pas seulement ! », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 50, n° 2, p. 9-26.
- Cardon V.** (2018), « Emploi flexible et protection sociale. Les retraites des artistes intermittents du spectacle », *Revue française de socio-économie*, n° 20, p. 101-121.
- Casagrande A.** (2016), « La formation continue, «nourriture terrestre» du travail social », *Vie sociale*, n° 13, p. 169-179.
- Cordier M. & Salaméro É.** (2012), *Être artiste de cirque*, Lyon, Lieux Dits.
- Divert N.** (2017), « La formation continue à la Société Générale de 1950 à 2000 : un outil de promotion pour tous ? », *Sociologies pratiques*, n° 35, p. 83-93.
- Dubar C.** (2015), *La Formation professionnelle continue*, Paris, La Découverte.
- Dubois V.** (1999), *La Vie au guichet. Relation administrative et traitement de la misère*, Paris, Economica.
- Dupray A., Guillemot D. & Melnik-Olive E.** (2017), « La formation continue en contexte : l'entreprise et ses salariés au cœur des enjeux », *Formation emploi*, n° 137, p. 7-14.
- Engel D. M. & Munger F. W.** (2003), *Rights of Inclusion. Law and Identity in the Life Stories of Americans With Disabilities*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Ertul S., Melchior J.-P. & Warin P. (dir.)** (2012), *Les Parcours sociaux à l'épreuve des politiques publiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Ewick P. & Silbey S.** (1992), « Conformity, Contestation and Resistance: An Account of Legal Consciousness », *New England Law Review*, n° 731, p. 731-749.
- Eydoux A. & Tuchsirer C.** (2011), « Du RMI au RSA : la difficile mise en place d'une gouvernance décentralisée des politiques d'insertion », *Revue française des affaires sociales*, n° 4, p. 90-113.
- Fagnani J. & Lestrade B.** (2017), « Les minima sociaux en Europe – Orientation actuelles et nouveaux défis : avant-propos », *Revue française des affaires sociales*, n° 3, p. 5-13.
- Fleitz T.** (2004), « Formation continue et transformation des pratiques enseignantes : le rapport à la formation », *Savoirs*, n° 4, p. 79-97.
- Ghaffari S. & Podevin G. (dir.)** (2008), *Le Congé individuel de formation. Un droit individuel, des réalités territoriales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Gonnet A.** (2019), « Des motivations au travail. Fabrique et usages du bilan de compétences comme dispositif de revalorisation individuelle », *Sociologie du travail*, vol. 61, n° 4, <https://doi.org/10.4000/sdt.28316>
- Heinrich-Pailleret F.** (2021), « Le raccrochage professionnel des NEETS en Garantie Jeunes : de l'expérimentation à l'industrialisation du dispositif », thèse de doctorat, Université de Bordeaux.
- Julhe S. & Bourneton F.** (2018), « «Mis à la retraite à 42 ans !». Gestion du vieillissement des danseuses et danseurs dans les maisons d'opéra en France », *Sociétés contemporaines*, n° 112, p. 119-142.
- Julhe S., Salaméro É. & Honta M.** (2016), « Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social. », *SociologieS*, <http://journals.openedition.org/sociologies/5199>
- Langeard C.** (2013), *Les Intermittents en scènes. Travail, action collective et engagement individuel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Lavitry L.** (2012), « Le jugement de l'employabilité : un nouveau savoir pour gérer les chômeurs ? », *Sociologies pratiques*, n° 24, p. 53-65.
- Maggi-Germain N.** (2004), « La formation professionnelle continue entre individualisation et personnalisation des droits des salariés », *Droit social*, n° 5, p. 482-493.
- Maillard F.** (2017), « La politique de certification tout au long de la vie : vers la labellisation des actifs ? », *Sociologies pratiques*, n° 35, p. 37-47.
- Mansuy M. & Marquier R.** (2013), « Les aides à domicile : un engagement dans la formation tributaire du mode d'exercice », *Formation emploi*, n° 123, p. 45-65.
- Mauger G. (dir.)** (2006), *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistique*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- Menger P.-M.** (2011), *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éditions de l'Ehess.
- Pélisse J.** (2005), « A-t-on conscience du droit ? Autour des *Legal Consciousness Studies* », *Genèses*, n° 59, p. 114-130.
- Perez C.** (2009), « Pourquoi les travailleurs précaires ne participent-ils pas à la formation professionnelle continue ? », *Formation emploi*, n° 105, p. 5-19.
- Pilmis O.** (2010), « Protection sociale, structures marchandes et temporalité de l'activité. Pigistes et comédiens face à l'assurance-chômage », *Sociologie*, vol. 1, n° 2, p. 215-233.
- Revillard A.** (2018), « Saisir les conséquences d'une politique à partir de ses ressortissants. La réception de l'action publique », *Revue française de science politique*, vol. 68, n° 3, p. 469-491.
- Salaméro É. & Cordier, M.** (2018), « Appartenance générationnelle et figures professionnelles. Le cas des artistes de cirque en France », *Émulations*, n° 25, p. 45-61.
- Salaméro É. & Julhe S.** (2019), « Les artistes et leurs institutions : registres d'action et réceptions des dispositifs. Présentation du dossier », *Sociologie de l'art*, n° 29-30, p. 11-20.
- Sarat A.** (1990), « «...The Law Is All Over»: Power, Resistance and the Legal Consciousness of the Welfare Poor », *Yale Journal of Law and Humanities*, vol. 2, n° 2, p. 343-379.

**Sigalo Santos L.** (2018), *L'Administration des vocations. Enquête sur le traitement public du chômage artistique en France*, Paris, Dalloz.

**Sigalo Santos L.** (2019), « Quand l'État social s'adapte aux artistes. Les contreparties d'une prise en charge institutionnelle sur mesure », *Sociologie de l'art*, n° 29-30, p. 59-74.

**Silbey S.** (2018), « After Legal Consciousness », *Droit et société*, n° 100, p. 571-626.

**Sorignet P.-E.** (2010), *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.

**Tiffon G., Moatty F., Glaymann D. & Durand J.-P. (dir.)** (2017), *Le Piège de l'employabilité. Critique d'une notion au regard de ses usages sociaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

**Warin P.** (2016a), « L'analyse du non-recours : au-delà du modèle de la relation de service », *Vie sociale*, n° 14, p. 49-64.

**Warin P.** (2016b), *Le Non-recours aux politiques sociales*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

**Zunigo X.** (2008), « L'apprentissage des possibles professionnels », *Sociétés contemporaines*, n° 70, p. 115-131.