

La singularité au pluriel

L'engagement des intermittents du spectacle dans l'action collective

Chloé Langeard

Volume 27, numéro 3, 2008

Représentation et participation politiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/029848ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/029848ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de science politique

ISSN

1203-9438 (imprimé)

1703-8480 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Langeard, C. (2008). La singularité au pluriel : l'engagement des intermittents du spectacle dans l'action collective. *Politique et Sociétés*, 27(3), 69–101. <https://doi.org/10.7202/029848ar>

Résumé de l'article

À l'appui de l'analyse du conflit social des intermittents du spectacle en France traversé par des crises récurrentes depuis le début des années 1980, cet article se propose d'interroger les processus de construction d'un acteur collectif hétérogène ainsi que la continuité de l'engagement de salariés caractérisés par la discontinuité de l'emploi. L'analyse vise, d'une part, à comprendre l'émergence des coordinations et des autres collectifs de lutte dans ce mouvement et, d'autre part, à caractériser le rapport entretenu entre l'individu et le collectif. La prise en compte de l'expérience individuelle des acteurs engagés permet de révéler combien l'idéal politique défendu et le sens de l'engagement dans ces collectifs sont profondément rattachés à l'ethos artistique propre aux mondes de l'art. Bien loin de se substituer aux organisations syndicales, les collectifs deviennent des lieux de réaffirmation identitaire pour des salariés en quête de certitudes identitaires.

LA SINGULARITÉ AU PLURIEL

L'ENGAGEMENT DES INTERMITTENTS DU SPECTACLE DANS L'ACTION COLLECTIVE

Chloé Langeard*

*Laboratoire d'analyse des problèmes sociaux et de l'action collective,
Université Victor Segalen Bordeaux 2*

chloelangeard@yahoo.fr

La permanence du conflit social des intermittents du spectacle en France, ponctuée par des crises récurrentes depuis le début des années 1980, interroge profondément les processus de construction d'un acteur collectif hétérogène ainsi que la continuité de l'engagement de salariés caractérisés par la discontinuité de l'emploi¹. En effet, l'expression « intermittent du spectacle » désigne une catégorie administrative, sociale, professionnelle et économique, qui concerne tant des ouvriers et des cadres que des techniciens et des artistes, aux origines sociales et aux parcours professionnels diversifiés². Elle recoupe des secteurs d'activités tant publics que privés aux logiques de fonctionnements variés (spectacle vivant, cinéma et audiovisuel) et renvoie autant à la figure exceptionnelle des « stars » qu'à la figure ordinaire du travailleur qui court le « cachet³ ». En cela, les intermittents du spectacle forment

* Je tiens ici à remercier François Dubet pour ses commentaires critiques sur une première version de ce texte.

1. L'emploi en contrat à durée déterminée (CDD) intermittent caractérise la forme salariale d'une activité qui s'exerce, en raison même de sa nature, d'une manière nécessairement discontinuée dans le secteur des spectacles. Les intermittents du spectacle alternent de manière mécanique des périodes de travail et des périodes de non-emploi plus ou moins longues.
2. Alors qu'ils étaient près de 40 000 en 1990, les intermittents du spectacle sont aujourd'hui plus de 100 000.
3. La rémunération au cachet est une rémunération au forfait qui n'est valable que pour les artistes et les réalisateurs.

un groupe professionnel aux contours flous⁴ dont la dynamique interne repose sur l'accès incertain au régime d'indemnisation et à la reconnaissance statutaire d'artiste.

L'élément déclencheur des mobilisations successives des intermittents du spectacle est leur régime d'indemnisation spécifique remis en cause tous les deux ou trois ans par les partenaires sociaux. Cependant, pour la première fois, la signature du protocole d'accord entre ces derniers – excepté la Confédération générale du travail (CGT) –, le 26 juin 2003, entérine, d'une part, le renforcement des règles d'accès à ce régime spécifique, régi par les Annexes 8 et 10 de la convention de l'Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (Unedic), organisation chargée de la gestion de l'assurance chômage en France, et, d'autre part, la redéfinition de son champ d'application⁵. En effet, la massification du groupe professionnel et du nombre de ses aspirants, la croissance économique de ce secteur ainsi que les politiques culturelles mises en œuvre ont engendré une crise du système assurantiel sans précédent⁶.

Durant l'été 2003, les schèmes issus des « mondes de l'art⁷ » et du « monde de l'inspiration⁸ » offrent une assise importante à la mobilisation collective. Autrement dit, sur fond de rhétorique ayant

-
4. Nous parlons ici de « groupe professionnel » en ce que le régime d'indemnisation spécifique, dont les intermittents du spectacle relèvent, participe profondément à leur construction identitaire. En effet, il agit comme un support individuel et collectif propice à leur individuation professionnelle. De même, leur appartenance aux milieux des spectacles engendre le développement d'une éthique professionnelle commune. Aussi, sans pour autant parler d'activité semblable, nous reprenons la définition qu'en donne Claude Dubar (2003, « Sociologie des groupes professionnels en France. Un bilan prospectif », dans *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, sous la dir. de Pierre-Michel Menger, Paris, Éditions MSH, p. 51) : « un ensemble flou, segmenté en constante évolution, [...] doté d'une visibilité sociale et d'une légitimité politique suffisantes, sur une période significative ».
 5. Depuis la mise en vigueur du protocole du 26 juin 2003, un intermittent du spectacle est un salarié qui cumule 507 heures de travail dans le spectacle sur 10 mois pour les techniciens ou 10 mois et demi pour les artistes contre 12 mois précédemment. Ce seuil d'accès lui permet d'accéder à l'assurance chômage pour une période d'indemnisation de 243 jours contre les précédents 365 jours. La redéfinition du champ d'application s'applique aux employeurs, lesquels doivent être directement liés à la création et à la production des spectacles.
 6. Pierre-Michel Menger, 2005, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, École des hautes études en sciences sociales (EHESS).
 7. « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. » (Howard S. Becker, 2006, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, p. 58.)
 8. Luc Boltanski et Laurent Thévenot, 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

Résumé. À l'appui de l'analyse du conflit social des intermittents du spectacle en France traversé par des crises récurrentes depuis le début des années 1980, cet article se propose d'interroger les processus de construction d'un acteur collectif hétérogène ainsi que la continuité de l'engagement de salariés caractérisés par la discontinuité de l'emploi. L'analyse vise, d'une part, à comprendre l'émergence des coordinations et des autres collectifs de lutte dans ce mouvement et, d'autre part, à caractériser le rapport entretenu entre l'individu et le collectif. La prise en compte de l'expérience individuelle des acteurs engagés permet de révéler combien l'idéal politique défendu et le sens de l'engagement dans ces collectifs sont profondément rattachés à l'ethos artistique propre aux mondes de l'art. Bien loin de se substituer aux organisations syndicales, les collectifs deviennent des lieux de réaffirmation identitaire pour des salariés en quête de certitudes identitaires.

Abstract. In support of the analysis of the French social conflict of the *intermittents du spectacle* (self-employed actors and technicians), which is affected by recurring crises since the beginning of the 1980's, this article suggests interrogating the processes involved in the construction of a heterogeneous collective actor as well as the continuance of the commitment of employees characterized by employment discontinuity. The analysis aims to understand the emergence of organizations and other collective groups in this movement and to characterize the link between individuals and collective groups. The consideration of the personal experience of the individuals who are involved in these organizations reveals how the defended political ideal and the meaning of commitment in these organizations are profoundly connected to the artistic ethos specific to Art worlds. Far from being a substitute for unions, organizations become places of reaffirmation of identity for employees in search of certainties related to their identities.

trait à la « critique artiste » du capitalisme⁹, les acteurs mobilisés, artistes et techniciens intermittents du spectacle, s'opposent au protocole et développent un sentiment d'injustice fort axé sur le désengagement de l'État, lequel est interprété comme une remise en cause de l'« exception culturelle » française et du service public au profit d'une politique libérale menée par le Mouvement des entreprises de France (MEDEF). Bien que ce régime de protection crée mécaniquement de la précarité, il représente le seul « support » collectif dans un milieu où l'hyperflexibilité de l'emploi, la diversité des parcours professionnels, l'individualisme, les inégalités sociales, la précarité salariale et le *turn-over* prévalent.

9. La « critique artiste » du capitalisme est entendue selon les auteurs comme une critique qui s'enracine dans deux sources d'indignation : le désenchantement et l'inauthenticité engendrés par le capitalisme ainsi que son oppression. Cette critique met en avant, entre autres, la perte de sens liée à la standardisation et au travail prescrit. (Luc Boltanski et Ève Chiapello, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.)

Ainsi depuis plus de vingt ans, la CGT-spectacle¹⁰, les coordinations et autres collectifs de lutte s'opposent aux organisations patronales représentatives des entreprises et des employeurs de tous les autres secteurs de l'économie. Toutefois, comment expliquer le débordement progressif des syndicats par les coordinations sur le terrain de l'action collective ? Comment un groupe professionnel éclaté produit-il de l'action collective ? Dans une volonté d'échapper à une approche purement olsonienne de l'engagement¹¹, il s'agira de démontrer que les collectifs, contrairement aux syndicats, ont une fonction subjective d'« affirmation ou de réaffirmation identitaire¹² » qui repose sur l'ethos artistique. L'ethos doit s'entendre comme un stock de significations intériorisées par un acteur jouant un rôle déterminant dans l'orientation et la régularité de l'activité individuelle¹³. Il est de nature artistique dans la mesure où il prend sa source dans un régime de valeurs qui a trait au « régime de singularité¹⁴ » propre aux activités artistiques et plus largement aux mondes de l'art¹⁵. L'hypothèse retenue vise ainsi à identifier ce qui fait sens dans les collectifs et au sein de l'expérience vécue des acteurs engagés. Partir de l'expérience individuelle doit nous permettre, d'une part, de caractériser le type de rapport entretenu au collectif afin de révéler la mise en question des organisations syndicales

-
10. Il s'agit du syndicat majoritaire de ce secteur revendiquant près de 10000 adhérents, soit plus de 70 % des intermittents syndiqués.
 11. Sur la théorie de l'action rationnelle et les comportements de mobilisation et de recrutement, lire : Mancur Olson, 1978, *Logique de l'action collective*, Paris, Presses universitaires de France ; sur les limites des théories du choix rationnel : Daniel Cefaï, 2007, *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte.
 12. Patrick Hassenteufel, « Pratiques représentatives et construction identitaire. Une approche des coordinations », *Revue française de science politique*, vol. 41, n° 1, p. 5-26, à la p. 14.
 13. Max Weber, 1964, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon.
 14. Dans son ouvrage *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005, Paris, Gallimard), Nathalie Heinich propose, à partir d'une analyse de l'histoire littéraire et artistique des XIX^e et XX^e siècles, de révéler le nouveau régime de valeurs qui gouverne l'art, à savoir le régime de singularité qui, à l'opposé du régime de communauté, privilégie ce qui est hors du commun, original, unique. Elle démontre combien les métiers de vocation sont fondés sur des motivations intérieures et individuelles, c'est-à-dire des valeurs de l'inspiration et du don inné, et sont évalués sous le prisme de la singularité qui assigne la reconnaissance à une postérité forcément lointaine. Autrement dit, dans ces milieux l'inspiration, la subjectivité, l'originalité et la marginalité deviennent la norme et la règle.
 15. Nous étendons ce régime de valeurs aux mondes de l'art, en ce sens que les intermittents du spectacle, qu'ils soient artistes, techniciens, ou encore professionnels de la production, s'identifient profondément à la création artistique et au statut des artistes créateurs. Sur ce point, voir Chloé Langeard, 2007, *Le théâtre des tensions. Les intermittents du spectacle dans l'action collective*, thèse de doctorat mention Sociologie, Université Victor Segalen Bordeaux 2, novembre 2007.

et, d'autre part, de saisir précisément la fonction symbolique que ces collectifs remplissent vis-à-vis de salariés caractérisés par l'incertitude du statut et de l'emploi.

Dans cette perspective, deux terrains d'enquête ont été privilégiés, durant trois années consécutives (2003-2006), dans un souci de comparaison : 1) Paris, où la Coordination des Intermittents et Précaires d'Île-de-France (CIP-IDF) est la plus investie dans les actions collectives du mouvement, la plus organisée et la plus médiatisée ; 2) Bordeaux, où la Coordination 33 disparaît rapidement au profit de l'association Travail Ressources et Activités de Création (TRAC). Si la CIP-IDF et l'association TRAC sont composées en majorité d'intermittents du spectacle, la CIP-IDF compte aussi une minorité de militants qui se définissent comme des précaires (plasticiens, sociologues vacataires, chômeurs, enseignants sous contrat à durée déterminée), tandis que TRAC dénombre essentiellement des artistes (comédiens, metteurs en scène et musiciens)¹⁶.

Au fil d'une démarche compréhensive, l'avancée de la réflexion sera progressive en montrant, dans un premier temps, dans quelle mesure les représentations et les perceptions au fondement de l'engagement individuel dans un collectif font écho à l'ethos artistique. Puis, dans un second temps, le regard se centrera plus précisément sur l'expérience individuelle des intermittents du spectacle mobilisés afin de comprendre en quoi l'engagement au sein de ces collectifs produit « des certitudes de valeurs quand, dans une population donnée, se manifestent des phénomènes perturbants d'incertitude¹⁷ ».

16. Dans le cadre de notre travail de thèse (*ibid.*), des observations ethnographiques, grâce à une participation continue aux assemblées générales, forums, débats, manifestations et occupations de lieux organisés par la CIP-IDF et TRAC, ont permis de nous familiariser avec les acteurs mobilisés et surtout d'observer dans le détail les multiples interactions qui se nouent au sein de ces deux collectifs. Par ailleurs, les données qualitatives présentées ici reposent sur une quarantaine d'entretiens approfondis menés auprès d'intermittents du spectacle (artistes, techniciens et professionnels de la production) engagés au sein du conflit entre 2003 et 2006 (chevronnés ou novices, syndiqués ou non). La majorité des entretiens ont eu lieu durant l'année 2004, soit après le pic de mobilisation en 2003 et avant son déclin en 2005.

17. Alessandro Pizzorno, 1990, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, vol. 3, n° 9, p. 74-80, à la p. 79.

LES COLLECTIFS : UN IDÉAL POLITIQUE ANCRÉ DANS L'ETHOS ARTISTIQUE

L'émergence de nouvelles formes de mobilisation, à l'image des coordinations, a partiellement contribué à renouveler la question de l'organisation des mouvements sociaux¹⁸. Au regard du conflit des intermittents du spectacle, elle renvoie à la division des partenaires sociaux sur les modalités de résolution de la crise, à une disjonction entre les logiques de justification du conflit et à l'élaboration de nouvelles modalités d'action. Plus encore, à l'appui de la description de leur collectif, les intermittents du spectacle dessinent ce que l'on pourrait nommer un idéal politique¹⁹, lequel fait écho aux représentations et aux perceptions répondant en termes symboliques aux désirs d'individus guidés par l'ethos artistique.

Les coordinations : l'apparition d'un nouvel acteur collectif et expressif

L'émergence des coordinations tiendrait à un double processus : d'une part, elles seraient les héritières d'une organisation des luttes issues du mouvement ouvrier et fondées sur l'autoorganisation, d'autre part, leur émergence serait favorisée par la crise du syndicalisme sur un plan structurel, mais aussi conjoncturel. « De fait, l'engagement dans une coordination exprime à la fois une critique de l'organisation verticale des appareils syndicaux et productifs, une promotion de l'horizontalité sur la verticalité, du dialogue sur le rapport hiérarchique, de la démocratie directe sur la démocratie représentative, de la démocratie ouvrière sur la démocratie syndicale²⁰. » En ce sens, « les coordinations correspondent à un rapport particulier au collectif, que l'on pourrait

18. Sur les pratiques représentatives des coordinations, lire Hassenteufel, « Pratiques représentatives et construction identitaire... », *op. cit.*

19. Nous parlons ici d'idéal dans la mesure où il répond aux aspirations des acteurs mobilisés, quels que soient le collectif envisagé (l'association TRAC, la CIP-IDF) et le type d'engagement (militant affilié à un syndicat ou non).

20. Jean-Michel Denis, 1996, *Les coordinations. Recherche désespérée d'une citoyenneté*, Paris, Syllepse, p. 159. L'auteur définit la coordination, d'une part, comme étant « une structure fédérative unitaire, composée de délégués, politiques et non-politiques, syndicaux et non-syndicaux, mandatés par l'ensemble des grévistes ; elle fonctionne sur le mode de la démocratie directe – élection et révocabilité des délégués – ; elle est le porte-parole d'un groupe ou d'une catégorie sociale donnée qu'elle encadre et unifie » ; d'autre part, comme « un mode d'organisation et de représentation 'légitimant' qui fait exister le groupe, en est le représentant officiel, dans lequel les acteurs sociaux témoignent d'un désir d'unité (surmonter les divisions syndicales), d'une volonté d'autonomie (besoin d'indépendance à l'égard des partis ou des organisations et par l'imbrication de l'individuel dans le

caractériser comme “limité”²¹ ». À ce propos, de nombreux ouvrages témoignent de la désuétude du modèle de l’engagement total. Le phénomène a été observé par Pierre Rosanvallon dans le domaine syndical²², par Emmanuèle Reynaud et Isabelle Sommier dans le champ des mouvements sociaux²³ ou encore par Jacques Ion dans le secteur associatif²⁴. Depuis le début des années 1970, le militantisme dessinerait une forme d’engagement sporadique et fragmenté, orienté vers des objectifs limités et vécu comme un choix intimement personnel. L’apparition des coordinations témoignerait ainsi d’un déplacement des motivations et des aspirations des individus vers de nouvelles formes d’engagement se développant en dehors des organisations partisans et syndicales existantes. Cette mutation, à l’œuvre dans l’ensemble des domaines de l’action collective, caractériserait une évolution plus profonde des processus d’identification dans les sociétés modernes²⁵ qui serait une conséquence directe de la perte d’emprise des cultures communautaires et engendrerait une redéfinition des identités collectives.

Dans le cadre du conflit des intermittents du spectacle, les coordinations et autres collectifs de lutte sont apparus au début des années 1990. Cette émergence trouve son explication dans des facteurs de nature structurelle, culturelle et subjective. D’abord, on observe une division progressive au sein même des partenaires sociaux. En effet, si le MEDEF propose depuis plus de 20 ans un réaménagement, voire une suppression des « privilèges » accordés aux intermittents du spectacle pour un alignement de leur régime d’indemnisation sur celui du régime général ou sur celui des intérimaires, la Fédération des syndicats patronaux des entreprises du spectacle vivant, de l’audiovisuel et du cinéma (FESAC)²⁶ se montre en désaccord avec son propre camp en contestant

collectif), d’autoorganisation (organisation de la lutte par les acteurs eux-mêmes), de participation (démocratie directe et refus du ‘suivisme’) et de vigilance à l’égard des organisations syndicales mais aussi de leurs représentants [...]» (p. 21).

21. Hassenteufel, « Pratiques représentatives et construction identitaire... », p. 11.

22. Pierre Rosanvallon, 1998, *La question syndicale*, Paris, Hachette Littératures.

23. Emmanuèle Reynaud, 1980, « Le militantisme moral », dans *La sagesse et le désordre. France 1980*, sous la dir. de Henri Mendras, Paris, Gallimard, p. 271-286 ; Isabelle Sommier, 2003, *Le renouveau des mouvements contestataires. À l’heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion.

24. Jacques Ion, 1997, *La fin des militants ?*, Paris, L’Atelier.

25. On peut se référer à certaines théorisations de « l’identité réflexive » qui radicalisent les caractéristiques de l’identité moderne, devenue plurielle, à la suite, notamment, de l’élargissement des systèmes d’identification. Les individus ne peuvent plus se référer à une identité collective sans renoncer à une partie de leur identité personnelle, présente ou à venir. (Ulrich Beck, 2001, *La société du risque. Sur la voie d’une autre modernité*, Paris, Flammarion ; Anthony Giddens, 1994, *Les conséquences de la modernité*, Paris, L’Harmattan.)

26. Mandataire privilégiée du MEDEF, la FESAC regroupe près de 2 000 entreprises.

le doublement des cotisations sociales et en s'inquiétant des risques de déqualification de l'emploi. De même, si un accord portant sur la réforme du régime spécifique d'assurance chômage des intermittents du spectacle est conclu le 15 juin 2000 entre la FESAC, la CGT et la Confédération française démocratique du travail (CFDT), il sera écarté par le MEDEF. Le camp patronal est divisé. Les syndicats de salariés du secteur, de leur côté, se sont employés chaque fois à créer des rapports de force pour conserver en l'état le régime spécifique d'indemnisation. Inscrits dans une logique de justification classique du conflit, ils s'employaient à défendre la protection sociale. Or la CFDT, peu présente sur le terrain de la mobilisation, et d'autres syndicats, très peu représentés dans le secteur du spectacle, se sont progressivement inquiétés de la légitimation de la flexibilité du contrat à durée déterminée (CDD) et ont affirmé leur volonté d'équité dans le monde salarial. Le front syndical est ainsi, lui aussi, divisé, la CFDT s'alliant aux responsables et aux dirigeants de l'Unedic et du MEDEF dont elle a cosigné la plupart des accords sur l'intermittence.

Le paradoxe est que les syndicats, défenseurs du plein emploi, ont du mal à défendre et à revendiquer l'hyperflexibilité de cette forme d'emploi. On observe ainsi une non-«résonance des cadres²⁷» entre la CGT-spectacle et les acteurs mobilisés. Comme le souligne Éric, régisseur son et lumière, membre de la CIP-IDF, les idées défendues par la CGT-spectacle ne «sont pas forcément en adéquation avec le milieu du travail qu'ils défendent». Ainsi, si la CGT-spectacle s'attache à défendre la permanence de l'emploi, il reste que, pour la majorité des acteurs engagés, l'intermittence n'est pas vécue comme une forme dégradée de l'emploi permanent. L'apparition des coordinations change alors la donne puisqu'elles optent progressivement pour la défense de l'hyperflexibilité de l'emploi en faveur d'une transformation du salariat. Elles proposent à plusieurs reprises la création d'un fonds salarial national dans le spectacle et s'attachent à légitimer ce salaire social.

Enfin, tandis que les syndicats, et plus précisément la CGT-spectacle, utilisent un «répertoire d'action²⁸» classique visant essentiellement les sphères professionnelles et administratives, les coordinations

27. David A. Snow et Robert D. Benford, 1988, «Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization», dans *From Structure to Action: Comparing Social Movement Research across Cultures*, sous la dir. de Bert Klandermans, Hanspeter Kriesi, et Sidney Tarrow, Greenwich, JAI Press, p. 197-217.

28. C'est Charles Tilly (1986, *La France conteste de 1600 à nos jours*, Paris, Fayard) qui introduit la notion de répertoire d'action collective (*repertoire of contentions*). Il part du principe que «toute population a un répertoire limité d'actions collectives, c'est-à-dire de moyens d'agir en commun sur la base d'intérêts partagés». Dès lors, tout mouvement social dispose d'un répertoire de formes protestataires préexistant, plus ou moins routinisé, inégalement accessible selon l'identité des groupes mobilisés.

donnent une tonalité esthétique aux luttes et radicalisent les formes d'action pour un accès médiatique accru. En cela, les coordinations laissent place à la créativité et à l'expressivité des professionnels du spectacle, permettant de se démarquer du répertoire d'action traditionnel des confédérations syndicales et d'acquérir une visibilité dans l'espace public²⁹. Dès 1992, le comité des intermittents du spectacle, qui occupe l'Odéon durant le mois de juillet, vote en assemblée générale la proposition d'une lettre ouverte au ministre de la Culture rédigée sous forme de ballade par une personnalité artistique, Francis Lalanne. Le même jour, un spectacle-événement intitulé «La Vie à mort» se tient sur le parvis du Grand Palais à Avignon³⁰. Plus récemment, les actions spectaculaires menées durant l'annulation des festivals de l'été 2003 visent la démonstration d'une véritable identité artistique³¹. Ces nouvelles formes de mobilisation développent ainsi un «art de la protestation sociale³²» qui intègre une dimension esthétique apportée par les professionnels du spectacle. Les actions impulsées par les coordinations encouragent ainsi l'expression artistique, chacun mettant son art au service de la cause qu'il défend.

Pour une communauté d'égaux

La rhétorique des intermittents du spectacle repose sur la défense de la singularité, de la liberté dans une volonté toujours réaffirmée de se soustraire au social qui se traduit dans les discours par la valorisation de la transgression, de la marginalité et de la rébellion³³. Dès lors, ces derniers se plaisent à s'insurger contre les conventions sociales et les catégorisations pour privilégier l'imprévisibilité, la prise de risque et les activités non routinières. Aussi n'est-il pas surprenant qu'ils soient hostiles à l'esprit syndical ; l'idéal politique défendu repose sur la constitution d'une communauté partageant les mêmes valeurs et gouvernée par le principe d'isonomie, lequel abolit les différences de nature entre les dirigeants et les gouvernés et fait de chaque individu le membre d'une communauté d'égaux.

29. Sur l'esthétisation du conflit, lire Chloé Langeard, 2008, «Les émotions comme ferment de l'identité collective. Le conflit social des intermittents du spectacle», *Terrains & Travaux*, n° 13, Art et Politique, p. 13-30.

30. *L'Humanité*, 14 juillet 1992.

31. Langeard, «Les émotions comme ferment de l'identité collective...», *op. cit.*

32. James M. Jasper (2001, «L'art de la protestation collective», dans *Les formes de l'action collective. Mobilisation dans les arènes publiques*, sous la dir. de Daniel Cefaï et Danny Trom, Éditions de l'EHESS, Paris, p. 137) désigne ainsi «la force d'invention des mouvements sociaux et la créativité individuelle et collective de leurs membres».

33. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité...*, *op. cit.*

Pluralité des convictions et réflexivité dans l'échange

Le respect de la pluralité des convictions, de la prise en compte des singularités, apparaît comme une condition *sine qua non* pour protéger son «Je» sans se confondre au groupe. De fait, les intermittents du spectacle critiquent constamment les «raideurs idéologiques» véhiculées par les syndicats et leur «corporatisme», contrairement à ce que propose un collectif: «Là, je trouvais une liberté de propos, une liberté aussi d'appréhension des problèmes, une liberté de poser les questions, une liberté d'écouter les réponses, une liberté de relier tout ça à nos expériences propres, qui étaient très différentes, les unes des autres», explique Francis, comédien, membre de TRAC et ancien militant de la CGT-spectacle. L'action collective est ainsi appréciée pour ce qu'elle offre de possibilités d'expressions personnelles. De même, Xavier, musicien, militant à la CGT-spectacle et membre de TRAC, rejette la posture «manichéenne» de son syndicat. La CGT-spectacle se heurte au refus de tout ce qui pourrait être perçu comme une forme d'«embrigadement» face au désir d'être reconnu en tant qu'individu. Les organisations sont perçues comme «totalisantes³⁴», alors même que chacun cherche à préserver son souhait de ne pas devenir un «encarté», selon l'expression de Benjamin, comédien, membre de la CIP-IDF. D'ailleurs, au cours de diverses manifestations, nous avons pu noter que, lorsque les syndiqués prennent la parole, ils se présentent de manière ironique devant les manifestants comme des «encartés». Comme l'explique Martine, comédienne, membre de la CIP-IDF, «la coordination, c'est pas un encartage. Est à la coordination qui veut y être.» Ce refus d'adhérer à une organisation traditionnelle trouve sa source dans le désir de «transversalité» contre la simplification et la fermeture du sens enfermant la réflexivité. Face à leur attrait pour l'autonomie et à leur rejet de l'institution, les intermittents du spectacle préfèrent s'organiser en coordination ou en association pour éviter de se compromettre eux-mêmes.

Par ailleurs, les syndicats seraient victimes d'un discours préconstruit, désuet, face à la pluralité des réflexions qui ont cours au sein des coordinations et qui contribuent à l'enrichissement des débats. Pour Barbara, scripte, membre de la CGT-spectacle et de la CIP-IDF, le débat et la mise en exergue des «contradictions» font que l'«on s'enrichit des uns, des autres». Antoine, comédien, membre de la CGT-spectacle et de TRAC, l'exprime avec acuité: «Ce qui manque cruellement à un syndicat, c'est la capacité de s'arrêter et de réfléchir, de prendre le temps de cette réflexion-là.» C'est l'incapacité des syndicats à susciter des échanges entre professionnels caractérisés par leur hétérogénéité et leur singularité, qui est ici pointée comme cause d'échec.

34. Rosanvallon, *La question syndicale*, p. 54.

Démocratie directe et responsabilité individuelle dans l'action

À la souplesse du fonctionnement interne des collectifs sont opposées l'institutionnalisation et la bureaucratisation des syndicats. La hiérarchie est dénoncée en ce qu'elle méprise l'engagement de soi. Les revendications se portent alors sur la reconnaissance de la responsabilité individuelle, laquelle permet l'expressivité de chacun. Dans cette perspective, la démocratie directe sans représentant ni leader affirmé est profondément valorisée dans la mesure où elle favorise les initiatives individuelles à l'intérieur même du collectif qui propose une multitude de commissions. En prenant appui sur la structuration interne de la CIP-IDF, il apparaît que l'organisation peut être assimilée à un «rhizome». Plus d'une vingtaine de commissions voient le jour en 2003³⁵ et une rotation de la représentation des commissions s'effectue lors des assemblées générales. Un référent est nommé pour chaque commission. Ce dernier a pour rôle de participer aux réunions «intercom³⁶» pour une «efficacité transversale» accrue. Comme le stipule la charte de fonctionnement de la CIP-IDF, il s'agit d'une «organisation horizontale basée sur la démocratie directe, l'auto-discipline et la responsabilité individuelle de chacun de ses membres». Les commissions demeurent extrêmement flexibles et varient selon le nombre de militants. Elles sont ainsi mises en veille et réactivées selon les événements, l'actualité politique et les urgences fixées par les échéances des adversaires. Aussi la coordination compte-t-elle sur la polyvalence de ses militants. Cette organisation «rhizomatique» des collectifs préserve l'autonomie des membres, car «le mouvement de la coordination n'est pas pyramidal dans la charte, c'est l'AG [assemblée générale] qui est décisionnaire et l'AG est constituée de tous ceux qui sont présents» raconte Michel, metteur en scène et membre de la CIP-IDF. Autrement dit, les assemblées générales sont souveraines et s'opposent à la délégation. Au cœur de la structure représentative de ces organisations, elles sont l'outil primordial des coordinations³⁷. De fait, c'est lors de ces assemblées générales que l'information circule, qu'un véritable travail d'argumentation s'effectue, que les décisions sont votées et que le point sur les différentes actions et réflexions des diverses commissions est fait.

35. Parmi la vingtaine de commissions recensées, on compte les commissions «action», «Europe», «presse», «agit prop», «Internet», «juridique», «saison en lutte», «revendications/propositions», etc.

36. Comprendre «inter-commissions».

37. Hassenteufel, «Pratiques représentatives et construction identitaire», *op. cit.*

La division fonctionnelle des tâches permet à chacun de choisir son degré d'implication et le type d'activité souhaité³⁸. Le choix des activités s'effectue selon les compétences professionnelles ou extra-professionnelles et aboutit à une segmentation des rôles. Pour Léon, technicien son, membre de la CIP-IDF, le choix parmi les diverses commissions permet de «trouver un centre d'intérêt pour participer à son niveau». Son intérêt pour les médias l'a poussé à agir au sein de la commission «presse» où il a pu apporter son «expérience». Dès son arrivée dans le collectif, Cyril, musicien, membre de la CIP-IDF, a «proposé» ses «compétences pour aider à la conception du site web»: l'organisation du collectif procède donc d'«un esprit de responsabilité». Pour reprendre les termes de Benjamin, comédien, membre de la CIP-IDF, «chacun est son propre chef». Ce sentiment de liberté d'appartenance permet aux membres de défier les catégorisations et de maintenir leur autonomie sur un modèle d'«engagement à la carte³⁹».

Par ailleurs, on observe un refus de codification des rôles qui se traduit par le fait de ne jamais envoyer une personne seule lors d'interviews journalistiques, d'actions, de rencontres, etc. En se présentant à plusieurs, les militants de la CIP-IDF tentent de maîtriser les prises de pouvoir et la monopolisation de la parole par certains. D'ailleurs, le règlement intérieur de la CIP-IDF «conseille aux membres libres des commissions de ne pas se considérer comme indispensables [...] Les responsabilités doivent tourner, s'échanger, il faut savoir passer le relais» en formant les novices au fonctionnement de la coordination. Bien évidemment, ce fonctionnement connaît ses propres limites dans la réalité et ne garantit pas la mise en œuvre d'une démocratie authentique. Néanmoins, il permet de prendre acte d'une volonté constamment réaffirmée par les acteurs lors des assemblées générales. Les coordinations sont envisagées comme des lieux où peuvent s'exprimer un «nous», un être ensemble, permettant d'être reconnu dans sa singularité.

Pour une autonomie politique

Ces collectifs sont aussi, selon les interviewés, à même de proposer des formes d'actions alternatives et de mener des actions radicales et pragmatiques parce qu'ils sont autonomes et n'ont rien à perdre. *A contrario*, les syndicats pratiquent des actions routinières «peu exaltantes» et coopèrent trop facilement avec le pouvoir en place, aux dires de Martine, comédienne, membre de la CIP-IDF. L'absence de statut juridique, d'existence formalisée et d'enjeux institutionnels de taille

38. Notons que la segmentation des tâches est surtout importante lors de fortes affluences, conduisant à une spécialisation des militants.

39. Nous reprenons ici l'expression de Jacques Ion, Spyros Franguiadakis et Pascal Viot, 2005, *Militer aujourd'hui*, Paris, Autrement.

permet aux membres de la coordination de mener des actions spectaculaires et de type «commando⁴⁰», contrairement aux syndicats qui ne peuvent engager leur responsabilité et celle des militants. Cette autonomie permet au collectif de «faire des choses à la limite de la légalité qu'un syndicat ne pourrait pas faire», livre Cyril, musicien, membre de la CIP-IDF. Partant, les coordinations acquièrent une dimension subversive dans leur manière de défier les codes dominants, de provoquer le politique, dans le but de susciter des réactions, «de créer de la polémique», explique Pierre, comédien, membre de la CIP-IDF. Elles incarnent l'«avant-garde⁴¹», la rupture instaurée permettant de laisser place à l'imaginaire créatif hors des cadres conventionnels, l'inventivité opérant par une rupture avec la socialisation. Cet impératif d'authenticité exige d'échapper aux standards et aux normes communes, à la prévisibilité et aux contraintes extérieures. En ce sens, la «désobéissance civile⁴²» y participe.

À l'inverse, les syndicats, coupés de la base, sont sources de suspicion, car ils optent pour «la compromission», «les magouilles» et tiennent un «double discours», selon Dominique, musicien, ancien militant de la CGT-spectacle et membre de la CIP-IDF. «Je ne veux pas être quelqu'un qui va accepter des mesures d'urgence parce que derrière il faut sauver la Sécurité sociale et qu'il y a donnant-donnant»,

40. Dès septembre 2003, la mobilisation étant moins conséquente, les intermittents mobilisés compensent cette carence par des actions qui exigent peu d'effectifs. Pour cela, ils pratiquent des actions «commando», essentiellement dirigées vers les sociétés de l'audiovisuel, secteur fortement stigmatisé par l'ensemble des acteurs mobilisés. Leur irruption sur les plateaux de France 2 à la Sorbonne avec Luc Ferry et Jack Lang, les interventions à la «Star Academy» (*happening* avec la banderole «Éteignez vos télé»), à l'émission «On a tout essayé» ou encore au journal de France 2, l'occupation de l'hôtel particulier de Gérard Depardieu, leur incursion à l'Assemblée nationale, à la villa Médicis à Rome, ou encore sur le toit du MEDEF, visent chaque fois l'effet de surprise.

41. «C'est le propre du groupe avant-gardiste que de se définir dans la subversion, où le projet de refondation artistique est rarement dissocié d'un projet de refondation politique.» (Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité*, p. 307.)

42. Pour Jean Cohen et Andrew Arato (1992, *Civil Society and Political Theory*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology / MIT Press, p. 587-588), la forme d'action exemplaire de ce style de politique revendicative est la *désobéissance civile*: «La désobéissance civile implique des actes illégaux, la plupart du temps de la part d'acteurs collectifs, actes qui sont publics, justifiés par des principes, et à caractère symbolique et concernent prioritairement des formes de protestation non violentes, et un appel à la raison et au sens de la justice du peuple. Le but de la désobéissance civile est de persuader l'opinion publique, dans la société civile et politique, qu'une loi ou une mesure spécifiques sont illégitimes et qu'un changement est nécessaire. Les acteurs collectifs impliqués dans la désobéissance civile invoquent les principes utopiques des démocraties constitutionnelles, en appelant aux droits fondamentaux ou à la légitimité démocratique.»

s'insurge Martine, comédienne, membre de la CIP-IDF. Cette indépendance permet aux collectifs de résister au pouvoir et de faire pression en réaffirmant la supériorité d'un bien commun, celle d'une culture « authentique », tandis que « les syndicats [qui] pratiquent la cogestion ne remettent pas fondamentalement les choses en cause », souligne Léon, technicien son, membre de la CIP-IDF. « C'était pas de l'idéologie pour une fois, c'était écrit, c'était fait », ajoute Sandrine, administratrice, membre de la CIP-IDF. Les motivations des militants résident ainsi dans les perspectives concrètes et les actions immédiates du collectif.

La traduction de cet idéal politique qui s'accorde avec l'ethos artistique rejoint ce que la plupart des analystes des nouveaux mouvements sociaux ont identifié en ce qui concerne la « défiance explicite devant les phénomènes de centralisation, de délégation d'autorité à des états-majors lointains, au profit de l'assemblée générale, du contrôle des dirigeants⁴³ ». Pour autant, le rapport au politique et, plus particulièrement, aux syndicats, reste ambigu. En réalité et sur le terrain de l'action collective, les collectifs et la CGT-spectacle occupent tour à tour une position d'allié ou de concurrent, selon la stratégie décidée. Comme le souligne Jean-Michel Denis, « il est plus juste de parler de méfiance des coordinations à l'égard des organisations syndicales que d'anti-syndicalisme⁴⁴ ». Cette remarque est d'autant plus vraie que nombre de militants dans les coordinations sont aussi syndiqués par ailleurs⁴⁵. En outre, la méfiance participe d'un jeu de rôles, comme l'exprime Antoine, comédien, membre de TRAC et de la CGT-spectacle : « Le syndicat avait peur de TRAC et TRAC avait peur du syndicat. » C'est pourquoi, bien souvent, les syndicalistes participant aux assemblées générales dans les coordinations sont l'objet de critique, voire de mise à l'écart. Mais sur le terrain de l'action, collectifs et syndicats paraissent complémentaires : les syndicats « nous permettent de faire entendre notre voix » et les collectifs « offrent un moyen de pression », résume Cyril, musicien, membre de la CIP-IDF.

Ce détour par les représentations éclaire les attentes des acteurs engagés et permet en creux de percevoir la mise en question des autorités représentatives⁴⁶ et, plus particulièrement, celle de la CGT-spectacle. Surtout, elles mettent en évidence de nouveaux rapports entre l'individuel et le collectif qui s'inscrivent dans un processus général

43. Érik Neveu, 1996, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, p. 62.

44. Denis, *Les coordinations. Recherche désespérée d'une citoyenneté*, p. 109.

45. Sur les 40 intermittents interviewés, 16 ont une double affiliation.

46. C'est déjà ce que notait Patrick Hassenteufel (« Pratiques représentatives et construction identitaire... », *op. cit.*) sur le phénomène des coordinations.

d'individuation⁴⁷, traduisant la montée en puissance de l'ethos artistique en politique : le détachement d'une logique d'appartenance en faveur de la constitution d'une communauté d'égaux et la remise en question de la sphère instituée du politique pour davantage d'autonomie. Quelles en sont alors les répercussions sur la façon de construire du commun ? Quelles fonctions remplissent les coordinations au regard de l'expérience des acteurs engagés ?

L'EXPÉRIENCE DES COLLECTIFS : L'AFFIRMATION DE L'IDENTITÉ ARTISTIQUE

De notre observation prolongée des deux collectifs étudiés, il ressort qu'aux revendications « classiques » des syndicats est préféré un questionnement sur le groupe professionnel, mais aussi sur soi. Ce sont les débats, les désaccords, l'affirmation des singularités qui se situent au cœur de la dynamique des deux collectifs étudiés et font perdurer ces « formes souples, flexibles », fonctionnant par projet⁴⁸. Mais c'est parce que l'action de ces collectifs renvoie à tout un univers de significations spécifiques propre à l'ethos artistique que l'expérience de l'engagement fait sens aux yeux des acteurs interviewés. Ces collectifs produisent des univers de référence faisant appel à l'imaginaire artistique et devenant simultanément le filtre cognitif qui structure et donne un sens à leur identité personnelle. Ils s'entrevoient alors comme des espaces d'affirmation d'une identité instable et sans cesse remise en question par l'incertitude de la carrière, la porosité du statut d'artiste et un individualisme exacerbé.

À l'épreuve des précaires et des exécutants : la figure de l'artiste en marge

Si la CIP-IDF prône une « montée en généralité » par l'élargissement des cadres aux précaires, visant l'élaboration d'une identité collective « inclusive », et si TRAC redéfinit son projet autour des artistes créateurs, visant une définition de l'identité plutôt « exclusive⁴⁹ », il reste

47. Danilo Martuccelli (2006, *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin) souligne à ce propos que « l'épreuve type » du rapport de l'individu au collectif s'inscrit entre participation et méfiance. D'ailleurs, il note que cette méfiance s'exprime aussi chez les individus engagés, dont les syndicalistes.

48. Boltanski et Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, p. 434.

49. L'approche de l'identité collective doit beaucoup aux travaux pionniers d'Alberto Melucci, qui place ce concept au cœur de l'interrogation sur les mobilisations collectives. En dénaturant l'identité, son analyse suggère que la construction

que dans les deux cas c'est l'identité artistique (entendue comme propre au « régime de singularité ») qui est questionnée. Ces débats constituent alors l'essence même de ces collectifs⁵⁰, lesquels forment des espaces relationnels et communicationnels vécus permettant de confirmer l'identité artistique qui se caractérise toujours par la marge.

Portrait de l'artiste en « précurseur » : le cas de la CIP-IDF

La démobilitation qui a suivi l'été 2003 a favorisé la prégnance de la CIP-IDF, coordination la plus active sur le terrain de l'action collective. Loin des enjeux portés durant la période estivale, la CIP-IDF tente de casser l'image romantique de l'artiste pour l'ériger en travailleur salarié dans un monde du travail marqué par l'hyperflexibilité de l'emploi. Dès lors, un autre mode de justification apparaît : le régime intermittent devient un « statut » précurseur pour l'ensemble des salariés à l'emploi discontinu. « Nous réfutons les préjugés qui conduisent à penser qu'il y aurait les seigneurs intermittents et les gueux précaires qui s'agitent dans la cour pour parler de droits sociaux collectifs et d'abrogation⁵¹. » La lutte est alors justifiée par une remise en cause globale de la précarité, ce qui lui confère une certaine grandeur civique. La rhétorique des contestataires accède en effet à une triple légitimation stratégique : asseoir la singularité artistique contre le capitalisme, renverser l'image d'un régime « privilégié » et s'allier à la « lumpen-intelligentsia⁵² » pour compenser l'élitisme (sectoriel) et le corporatisme (catégoriel) dont ils sont taxés. En cela, l'artiste devient la figure avant-gardiste d'un peuple opprimé par le capitalisme moderne : la cause défendue acquiert une dimension universelle.

d'une identité collective est le travail le plus important d'un mouvement social et l'élément clé pour en comprendre les dynamiques. (Alberto Melucci, 1995, « The Process of Collective Identity », dans *Social Movements and Culture*, sous la dir. de Hank Johnston et Bert Klandermans, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 41-63 ; Alberto Melucci, 1996, *Challenging Codes. Collective Action in the Information Age*, Cambridge, University of Cambridge Press.)

50. Alberto Melucci (*Challenging Codes...*, p. 322) note, à ce propos, que les divisions au sein d'une organisation ainsi que les tensions et les conflits qu'elles suscitent ne sont pas forcément des facteurs défavorables, à condition que cela n'entrave pas l'accomplissement des buts fixés.

51. *L'Interluttants*, n° 17, juillet 2004.

52. La lumpen-intelligentsia désigne les intellos précaires qui « sont parvenus à la porte de systèmes qui leur ont permis d'arriver jusque-là mais qui les maintiennent dehors et qu'ils finissent par défendre [...] Ils se font ainsi les meilleurs défenseurs d'institutions qui les marginalisent. » (Didier Lapeyronnie, « L'académisme radical ou le monologue sociologique. À qui parlent les sociologues ? », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 4, 2004, p. 621-651, à la p. 634.)

Néanmoins, le simple nom d'une coordination, lorsqu'elle accole un groupe professionnel – les intermittents du spectacle – et un groupe social – les précaires – aux contours flous, n'est pas sans poser question aux membres du collectif. Si les intermittents du spectacle s'entendent avec les précaires sur la défense des droits sociaux qui constitue le plus petit dénominateur commun, il reste que les rapports engendrent des tensions et des conflits au sein du groupe, que ce soit en termes de représentation sociale, de représentation de soi ou encore d'adhésion au projet collectif et aux orientations stratégiques qu'il induit. Les discussions demeurent relativement ouvertes et les confrontations incessantes, d'où l'aspect débridé des débats, que l'on retrouve en l'occurrence dans de nombreux mouvements. « La coordination, si elle a inventé quelque chose, c'est la tension entre intermittent et précaire [...] t'as les précaires qui disent que les intermittents en étant corporatistes ils empêchent les précaires de venir dans le mouvement et puis t'as les autres qui disent que les précaires avec leur vocabulaire de précaire effraient tout intermittent qui voudrait un peu parler de soi », dit Sandrine, administratrice. C'est aussi sur ce point que Lalie, jeune réalisatrice, attire notre attention : « Y a toujours eu ces bagarres-là entre les Annexes 8 et 10 [qui régissent le régime intermittent] et la précarité en général [...] Ça a été une résistance énorme des intermittents, notamment syndiqués, qui ne voulaient pas entendre qu'ils étaient précaires parce que précaire : c'est clochard. Ils sont pas clochards, ils sont des professionnels. »

Ces interrelations entre individus au sein du collectif ne sont pas sans impact sur le plan de l'identité personnelle : elles jouent sur la manière de se percevoir et de percevoir l'autre. C'est pourquoi l'identité collective marque l'individu en ce qu'elle ébranle toujours la définition de sa propre identité⁵³. Pour cause, il s'agit d'une rencontre entre deux mondes qui dans la société n'ont pas pour habitude de s'associer, du moins dans les représentations sociales. La discontinuité de l'emploi revêt, en effet, une signification positive pour les intermittents du spectacle, lesquels valorisent l'autonomie artistique que leur procure ce régime d'indemnisation. Plus encore, la précarité financière peut être envisagée dans les représentations comme l'essence même de leur marginalité. Cette dissonance entre intermittents et précaires permet aux premiers, dans une logique de distinction, de réaffirmer leur identité artistique. En d'autres termes, l'identification collective n'est partagée que dans la mesure où elle permet de réaffirmer sa propre identité.

Pierre, comédien, qui a travaillé durant trois ans dans une association qui prend en charge des populations précaires, tant du point de vue socioéconomique que psychologique, se positionne en dehors de cet univers « précaire » tout en affirmant que « c'est un milieu qui [lui]

53. Sur la notion d'« autrui significatif », lire George Herbert Mead, 1963, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presses universitaires de France.

apporte» pour ses compositions artistiques. Sandrine, administratrice, elle, constate qu'elle se «sen[t] plutôt intermittente que précaire», bien qu'elle ait toujours «navigué entre des petits salaires et des grands salaires». Pour Patrick, la précarité est «en dehors de ce qu'[il] peu[t] vivre». D'ailleurs, il remarque qu'«associer les intermittents du spectacle aux précaires, [...] c'est pas forcément positif pour le métier». «C'est par solidarité» que Cyril, musicien, intervient au nom des précaires: «je ne me sens pas vraiment précaire. Je suis dans une situation précaire mais ça va je vis.» Quant à Martine, comédienne, loin de se revendiquer en tant que «précaire», elle remet les choses en place: «je suis intermittente du spectacle [...] Et être intermittente ne remet pas en question ma place d'artiste», car même si «la plupart des intermittents sont tous dans une précarité de vie», ils ne sont pas pour autant «des miséreux». Si la précarité entre en résonance avec leur identité artistique, c'est toujours sous le mode d'un style de vie choisi: «Moi j'avais honte à un moment donné de me dire que je suis précaire et finalement je m'aperçois que je suis précaire dans ma façon de vivre parce que je ne peux rien acheter à long terme, je ne peux pas faire de projets à long terme», poursuit Martine. Dans cette perspective, l'identification au groupe ne vaut que si elle répond aux besoins d'identification et aux exigences de consolidation des certitudes normatives de ceux qui s'engagent: chacun tente de trouver dans l'identification collective «sa» bonne raison personnelle qui permet de consolider son identité personnelle. Ainsi, l'identification collective fait sens en ce qu'elle révèle d'incessants tiraillements identitaires entre le désir d'affirmer sa singularité artistique, sa marginalité et le désir d'échapper à l'identification du «précaire», catégorie exclue socialement et qui plus est bénéficie d'une image dévalorisante. Quelle que soit leur position sociale, les intermittents du spectacle se définissent toujours à la marge en revendiquant soit leur identité artistique, soit la précarité comme mode de vie choisi.

Cette confrontation identitaire se répercute aussi sur les modalités d'actions. Faut-il se battre pour les Annexes 8 et 10 uniquement et investir des lieux culturels de prestige? Ou faut-il au contraire lutter avec les précaires et orienter les actions vers les antennes Assedic (assurance chômage)? Autant de questions «pratiques», génératrices de tensions et dictées par les impératifs de l'action, qui produisent des ruptures idéologiques et scindent le collectif en groupes, parfois, concurrents. «Y a eu fracture et, la fracture, elle existe depuis le début sauf qu'on a toujours réussi à jongler avec ça», souligne Martine, comédienne. Autrement dit, les membres de la CIP-IDF accordent une profonde importance aux échanges langagiers et aux mécanismes

délibératifs en vue de trouver pour chaque décision un *consensus*⁵⁴ qui permette de rassembler et de subsumer pour un temps l'hétérogénéité des disciplines, des fonctions et surtout des identifications. La stratégie varie alors en fonction des objectifs du moment : « Y a eu des fois où les Annexes 8 et 10, elles étaient derrière le reste. Donc là, en ce moment, comme on s'approche de la renégociation, elles sont de nouveau mises en avant et c'est normal », remarque Cyril, musicien. L'élargissement de la cause aux précaires a sans cesse été source de débats au sein de la coordination, tant sur le plan identitaire que celui des modes opératoires de la lutte. Aussi, bien souvent, la coordination joue-t-elle sur ces deux stratégies et sur la conciliation des points de vue différents afin de dégager un consensus temporaire renforçant le sentiment de participer à une dynamique collective.

Portrait de l'artiste en « créateur » : le cas de TRAC

Au sein de TRAC, c'est la réorientation du projet sur les artistes créateurs qui fait question et ne cesse de mettre à l'épreuve l'engagement de certains membres en raison de son identité trop exclusive. Dans ce collectif, les enjeux sont liés aux critères de sélection qui induisent une définition de l'artiste créateur et du champ dans lequel il s'inscrit.

La plus touchée par cette réorientation est, sans conteste, Marie, chargée de production et engagée dans le collectif depuis sa création. C'est la seule, parmi les membres actifs, qui ne fait pas partie de la catégorie des « artistes ». Elle raconte que sa position initiale était davantage axée sur « une réflexion pour créer un statut pour les travailleurs de la création » parce qu'« une chargée de production quand elle bosse pour mettre en place et chercher des moyens de financer la création, c'est du travail invisible qui contribue à l'existence de l'acte de création ». Se sentant exclue « du statut du créateur, de l'artiste créateur », elle remet en question son engagement dans cette association. Pour elle, ce statut aurait été un moyen d'être reconnue au sein du processus de création, de légitimer sa forte identification à la création artistique. Ici se joue la définition d'un groupe professionnel aux contours flous, ce qui peut comporter des désavantages dès qu'il s'agit de cibler les concernés. Les critères de légitimité se posent aussi pour l'artiste et la définition de son statut. Daniel, musicien, remarque : « depuis deux ans : je n'ai rien créé. J'ai été vraiment un exécutant. » C'est aussi ce qu'exprime, avec discernement, Francis, comédien : « Si on reste avec la nomenclature des artistes, on est à chaque fois confronté à une définition du possible, c'est-à-dire jusqu'où on inclut les techniciens, les régisseurs, jusqu'où

54. Sur les volontés délibératives au sein du mouvement social, voir Daniel Mouchard, 2002, « "Politique délibérative" et logiques de mobilisation. Le cas d'Agir ensemble contre le chômage », *Politix*, n° 57, p. 125-145.

ils sont créateurs, et à partir de quel moment ils ne le sont plus, ou l'inverse d'ailleurs.» Il insiste sur la difficulté de définir les individus qui peuvent se prétendre artiste et se voir reconnaître le statut de créateur.

Notons que l'on retrouve, ici, les termes du débat qui anime ce groupe professionnel autour de la définition de la création. C'est bien sur ce flou que se construit la dynamique du groupe professionnel : la division s'exprime, à la fois autour de la définition de la création, les mondes de l'art n'ayant « pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde et telle autre non », et à la fois sur le plan « des chaînes de coopération qui relient les participants selon un ordre établi⁵⁵ ». Des rivalités de statut transparaissent et révèlent une hiérarchie qui repose sur le principe du prestige – l'inégalité des positions. « Y a toute une partie des techniciens, en particulier ceux qui sont devenus intermittents par le biais de la diffusion de spectacles, qui ne font pas du tout des spectacles de création artistique », ajoute Francis. Ces interrogations, liées aux différences entre créateurs et exécutants, artistes et techniciens, et aux critères de légitimité suscitant d'innombrables variations, traverseront le collectif durant les dernières réunions. Les membres de TRAC s'accorderont finalement sur l'élaboration d'un statut du créateur car « l'intermittence n'est pas viable parce qu'au plan de l'image [chômeur] par rapport aux gens, c'est pas lisible [...] identitairement : c'est pas acceptable. Ça a aussi à voir avec quelle identité les gens du spectacle et les artistes en général sont prêts à avoir », explique Matthieu, metteur en scène.

Au final, les intermittents du spectacle engagés au sein de ces collectifs visent avant tout à la réalisation de leur individualité et à l'expression de leur singularité. Les deux collectifs étudiés, partagés sur les stratégies identitaires à adopter, constituent des communautés d'expérience fondées sur un « nous » polyvalent⁵⁶ et où s'exerce une « citoyenneté interactionnelle⁵⁷ ». En cela, ils forment des niches identitaires qui permettent aux intermittents du spectacle de s'affirmer et de se reconnaître individuellement en tant qu'artiste. Ainsi, chacun vise à mettre en avant sa marginalité dans une volonté d'échapper et de se démarquer, soit d'une population qui se définit par son exclusion sociale (précaires et chômeurs), soit d'une population qui se situe hors du processus de création et de l'expression de soi dans le travail (interprètes, exécutants). On assiste donc à une véritable « croisade morale⁵⁸ » autour de la définition de la création et des acteurs sociaux

55. Becker, *Les mondes de l'art*, p. 59.

56. Zygmunt Bauman, 2007, *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Le Seuil.

57. Cefaï, *Pourquoi se mobilise-t-on ?...*, p. 720.

58. Joseph R. Gusfield, 1986, *Symbolic Crusade, Status Politics and the American Temperance Movement*, Chicago, University of Illinois Press.

pouvant se réclamer de l'art, dans une volonté de distinction⁵⁹. Les collectifs s'apparentent ainsi à des machines qui produisent de l'identité collective permettant « d'échapper tant à la dissolution dans la généralité d'une tradition » qu'« à la particularité d'une expérience soumise au seul jugement de la postérité⁶⁰ », ce besoin réel d'expérience collective n'empêchant aucunement l'exigence axiologique de singularité.

À l'épreuve de la citoyenneté : la figure de l'artiste engagé

L'engagement de soi au travail et dans la lutte est profondément valorisé par les intermittents du spectacle dans la mesure où il rime avec transformation de soi par la participation à la cité : c'est ce qui donne à l'engagement sa nature morale. Il est expérimenté comme une action qui contribue à envisager le monde d'une nouvelle manière⁶¹ et devient ainsi une façon de se réaliser en ce qu'il permet de se retrouver tout en participant au monde. Cette vision de l'expérimentation de soi dans l'engagement rejoint « l'impératif contemporain de la réalisation d'un moi autonome et singulier⁶² », tout à fait en phase avec l'ethos artistique⁶³. Dès lors, l'expérience personnelle d'injustice, au cœur de l'engagement, laisse entrevoir des individus pour qui la militance suscite avant tout un véritable travail sur soi, mais toujours dans le rapport aux autres. Pour reprendre les mots de Danilo Martuccelli, « il y a un avant et un après cet événement fondateur. Mais entre les deux, c'est surtout eux qui ont changé⁶⁴ ».

59. Ainsi que le remarque Howard S. Becker (*Les Mondes de l'art*, p. 61), « comme "l'art" est une étiquette prestigieuse qui confère certains avantages à ceux qui peuvent l'apposer à leur activité, beaucoup la revendiquent pour leur travail ».

60. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité*, p. 154.

61. C'est notamment ce que Doug McAdam (1988, *Freedom Summer*, New York, Oxford University Press) montre, à la suite de nombreux travaux, à propos du Freedom Summer. L'engagement a un impact durable sur la vie des engagés, tant du point de vue du rapport au politique que celui de la vie affective et professionnelle.

62. Stéphanie Vermeersch, 2004, « Entre individualisation et participation : l'engagement associatif bénévole », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 4, p. 681-710.

63. Charles Taylor (1998, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Le Seuil) a bien mis en évidence, à partir des auteurs du XVIII^e siècle, la montée d'une culture de l'authenticité visant la production de soi au travers de ses œuvres et dont les sources sont celles du sentiment moderne de l'identité personnelle. L'auteur voit ainsi dans l'artiste une incarnation depuis le début du XIX^e siècle, d'un modèle de l'être humain en tant que produisant une redéfinition originale de soi, privilégiant l'intériorité et l'authenticité de la personnalité contre l'imitation des modèles extérieurs.

64. Martuccelli, *Forgé par l'épreuve...*, p. 260.

Expérimentation de soi dans l'engagement ordinaire

L'engagement commence pour tous les interviewés par une prise de conscience et s'inscrit dans une forme de découverte du monde qui les entoure. Il donne un sens à leur vie en les inscrivant dans un monde devenu étranger et permet de s'y confronter par la découverte de la réalité sociale des autres. Cependant, tous les interviewés sont lucides quant à leur engagement. Ils révèlent que cet acte ne s'inscrit pas dans une volonté de changer l'ordre du monde, mais plutôt de choisir le rapport sous lequel ils envisagent d'être au monde. L'engagement permet alors de se découvrir en éprouvant directement la réalité sociale dans une quête de réalisation de soi. Autrement dit, il devient synonyme d'expérimentation de soi.

À l'instar d'autres interviewés, Martine, comédienne, membre de la CIP-IDF, a découvert l'action collective à travers les luttes étudiantes. Issue d'un milieu « bourgeois », elle bénéficie de beaucoup de confort et connaît des débuts de carrière fulgurants. Pour elle, la signature du protocole a littéralement bousculé son « mode de vie ». « J'ai une conscience qui s'est réveillée » affirme-t-elle. Cette notion de « réveil » est symptomatique en ce qu'elle revient fréquemment dans les entretiens. Cette rhétorique de la métaphore de l'éveil à soi doit s'entendre comme une prise de conscience de soi. Elle participera en 1992 aux actions des intermittents du spectacle en restant complètement extérieure aux enjeux politiques, mais précise, avec le recul, que son militantisme n'a jamais cessé de s'exercer car elle a toujours tenu à « défendre ses droits de salaire, d'heures travaillées, de repos... ». Pour elle, l'engagement est le même ; ce qui a changé c'est son rattachement à un collectif qui lui a permis de le structurer, de lui donner corps. La mobilisation de 2003 contre le protocole d'accord constitue, alors, une occasion. Par son engagement à la coordination, Martine découvre un autre monde : celui des militants. De la plus petite action engagée dans la proximité aux plus grandes manifestations altermondialistes, elle prend conscience que, comme elle, « tout le monde est en lutte tout le temps ». Et pour cause, l'engagement, source, parfois, de désillusion entre l'utopie de vouloir transformer le monde et la réalité, se veut alors extrêmement clairvoyant. C'est par des engagements plus proches et limités que Martine tente d'agir au jour le jour sur le monde : « Je vais pas tout quitter pour aller au Chiapas ou même en Inde. Je le fais, ici, à ma mesure, et discuter avec mes voisins de palier, pour les écouter, savoir où ils en sont, ce qu'ils vivent dans leur vie, prendre soin des gens. Et puis, arrêter d'être des inconnus les uns pour les autres. » En

s'engageant, elle décide de cultiver un autre rapport à son existence : la lutte contre les injustices devient une affaire personnelle et « passionnément locale⁶⁵ ».

Il en est de même pour Alexandra, attachée de production, militante à la CGT et à la Coordination 33, qui résume son engagement ainsi : « J'essaie de rester très ouverte aux mouvements de la société. Je vais discuter avec les clochards aussi [...] je suis très attentive. En plus, j'habite un quartier populaire. Donc je reste pas fermée aux autres. » D'ailleurs, Alexandra se plaît à raconter les relations qu'elle entretient avec les caissières d'un magasin populaire et se remémore la fois où elle s'est violemment opposée à un client « parce qu'il lui parlait comme à un chien ». Cette marque de non-respect du client envers la caissière engendre un sentiment de révolte mais, aussi, de déception face à l'apathie des gens autour d'elle.

L'engagement individuel se traduit ainsi par l'intérêt que l'on porte au vécu des autres et par une implication personnelle de tous les instants. Bien loin d'imaginer changer l'ordre du monde, l'engagement se vit comme aller à la rencontre des autres, comme la mise en exergue d'un soi dans un rapport plus global à la société. Autrement dit, « l'individu transforme sa vie personnelle en terrain de lutte⁶⁶ ». Ce choix de vie reste tangible et local puisqu'il se concrétise de manière pragmatique dans le respect et la défense de l'autre, la prise de parole en public pour l'autre. En s'érigeant en justiciers du quotidien, les engagés s'efforcent avant tout d'être justes envers eux-mêmes. Ils répondent de manière morale à des problèmes qu'ils jugent de nature morale, plus que politique et sociale⁶⁷.

Un trait d'union entre l'art et la politique

Les anecdotes concernant l'activité de contestation quotidienne et la citoyenneté ordinaire sont, à ce titre, nombreuses. Et pour cause, la conception même de leur métier est largement empreinte de cet engagement moral qui repose sur les valeurs de liberté et d'authenticité. Les intermittents du spectacle réaffirment sans cesse le besoin d'incarner dans leur travail ces idéaux moraux pour une pleine réalisation de leur identité professionnelle. Aussi, si les intermittents du spectacle se repré-

65. Zygmunt Bauman (*Le présent liquide...*, *op. cit.*) soulève le paradoxe suivant à propos de la politique s'exerçant dans la « modernité liquide » : face à une mondialisation croissante se développe une politique de plus en plus locale et pragmatique. Il s'agit alors de répondre localement à des problèmes pourtant planétaires.

66. Martuccelli, *Forgé par l'épreuve...*, p. 268.

67. Christophe Dejours, 1998, *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Le Seuil.

sentent comme des « passeurs de culture » et des acteurs du lien social accomplissant une mission d'intérêt général, il n'est pas surprenant que l'engagement moral dans le métier et celui dans la lutte s'unissent pour replacer l'humain au centre de leur action.

Alain, comédien et membre de TRAC, entre après dix ans de carrière dans une compagnie artistique très engagée politiquement. Le directeur de cette compagnie lui apporte, notamment, « un sens de l'engagement politique ». Peu de temps après, il adhère à la CGT-spectacle et voit progressivement ses responsabilités s'accroître. Pour Alain, son engagement dans le métier est indissociable de son engagement politique. Il se manifeste « sur le terrain par des actions à caractère social ». Il explique cet engagement par le besoin « de représenter », « c'est-à-dire que je n'accepterai pas de faire mon métier si je n'avais pas la sensation qu'effectivement ça puisse d'une part changer les choses, et qu'à un moment donné le miroir qu'on tend est source de débats, d'échanges, de réflexions », dit-il. « L'expression artistique » est pour lui indissociable « d'une conscience générale et d'un engagement ». Autrement dit, il vit son engagement comme un prolongement de l'exercice de son métier à l'image de l'« artiste engagé » qui se veut l'écho d'un peuple entier : « On ne peut pas sur scène prétendre parler des grands problèmes de l'humanité ou des grandes préoccupations philosophiques et, d'un autre côté, être complètement dénué de toute conscience politique. C'est pour essayer de faire avancer les choses humainement parlant », ajoute-t-il. L'évocation, la figuration et le symbolique que l'on retrouve au cœur même du métier trouvent leur expression et leur réalisation dans l'ouverture personnelle aux autres. Surtout, c'est dans la transmission de son expérience personnelle aux autres que la métamorphose du monde peut se réaliser.

Pour Michel, metteur en scène, membre de la CIP-IDF et issu du milieu ouvrier, la réflexion est la même. C'est bien la quête d'une cohérence entre deux sphères d'engagement qui est recherchée : « Comment je peux aujourd'hui dire voilà, j'ai un regard sur la société, sur l'activité des hommes dans une société et être passif quand une réforme me tombe dessus ? »

Quant à Guy, administrateur et membre actif de TRAC, les militants « sont portés parce que l'art est un moyen de questionner le monde librement ». Les personnes engagées sont, comme lui, des personnes qui allient la « pratique artistique » à « une dimension politique ». Ce sont des individus qui sont « dans une configuration politique de leur travail », « qui ont compris que la valeur de la création n'existait que

si elle avait un impact politique, un impact sur la vie des gens». Cette «maturité d'esprit» n'est envisageable qu'à partir du moment où la pratique artistique s'intègre dans une vision politique de l'art.

Ces témoignages illustrent combien l'expérience militante stimule l'activité professionnelle et agit comme un processus d'autorenforcement en ce qu'elle contribue à lui donner du sens. En s'engageant, les intermittents du spectacle réaffirment le rôle critique et contestataire de l'artiste, l'art ayant pour fonction de transformer la réalité. En définitive, s'engager, c'est tenir son rôle d'artiste engagé en acceptant de grandir par l'expérimentation du monde et de la réalité sociale pour se forger ses propres convictions éthiques. Cet engagement dans la lutte est alors source de cohérence pour l'individu : il permet de donner sens à la réalité sociale qu'il appréhende et peut ainsi apparaître comme consubstantiel à l'engagement moral dans le métier.

À l'épreuve de la communauté : la figure de l'artiste authentique

Les intermittents du spectacle engagés au sein des collectifs apprennent progressivement à se connaître, échangent leurs points de vue et leurs expériences de la lutte, mais partagent également leurs expériences professionnelles. Dès lors, face à l'individualisation des parcours professionnels, à la concurrence exacerbée et à la précarité de l'emploi inhérentes à leur milieu, l'engagement dans un collectif permet de mettre un terme à l'incertitude qui ponctue leur vie professionnelle, ou du moins de la contourner. Aussi, si l'«engagement intermittent» procède de leur activité professionnelle organisée par projets impliquant des périodes plus ou moins longues de latence, n'est-il pas étonnant qu'il soit appréhendé par les acteurs mobilisés comme une façon de rompre avec la solitude pour se construire une identité valorisante. En ce sens, participer à l'action collective, c'est retrouver pour un temps une communauté dans laquelle les potentialités de chacun sont (re) découvertes et (re)connues. L'engagement devient une prolongation de l'individu parce qu'il concourt à se sentir en osmose avec soi-même : «l'engagement renvoie à l'adéquation à soi⁶⁸». Or cet idéal de réalisation permanente de soi, lequel trouve ses sources dans l'idéal romantique d'authenticité⁶⁹, est ce qui définit l'artiste. Autrement dit, s'engager c'est se (re)découvrir artiste au travers d'un nouveau prisme

68. Didier Lapeyronnie, 2005, «L'engagement à venir», dans *Quand les jeunes s'engagent. Entre expérimentations et constructions identitaires*, sous la dir. de Valérie Becquet et Chantal De Linares, Paris, L'Harmattan, p. 43.

69. Taylor, *Les sources du moi...*, *op. cit.*

qui a trait aux qualités immanentes de la personne. Comme le métier révèle l'individu, l'engagement dans la lutte devient «une formation de soi⁷⁰».

Se redécouvrir : la reconnaissance de la communauté

Sandrine se décrit comme une «super» administratrice qui a «une très bonne réputation». En recherche constante de «reconnaissance professionnelle», son engagement au sein de la CIP-IDF est l'occasion pour elle de faire un bilan sur sa carrière professionnelle. Elle dit avoir «beaucoup travaillé en étant à côté de la plaque»: «Je marchais à côté de moi...» En s'engageant, elle s'est donc éprise du monde: «J'avais l'impression d'être amoureuse du monde... C'est un coup de foudre, ça a été un coup de foudre.» Cette expérience est l'occasion pour elle de se sentir plus «riche et moins schizophrène, c'est-à-dire qu'[elle a] fait des ponts entre [s]es deux personnalités». Éloignée de la réalité sociale en raison de son métier qui s'exerce «devant des ordinateurs», son engagement engendre une «remise en cause» de son rapport au travail. L'engagement devient alors un instrument symbolique permettant de requalifier les expériences passées et de repenser sa propre identité sous un jour nouveau⁷¹. Il est l'occasion, pour elle, de se rendre compte du décalage entre ses aspirations et la réalité. Autrement dit, son engagement a remis en question son quotidien de travail: «un ras-le-bol de [s]a manière de travailler» et «de la manière dont les autres aussi travaillaient autour d'[elle]». Il est une prise de conscience intime et critique sur sa position en tant que salariée: «Je voyais que j'étais simplement un mouton en train de suivre ma carrière, et que c'est devenu de plus en plus pénible à vivre.» Sans illusion, Sandrine avoue que sa position après son engagement n'a pas réellement évolué. Toutefois, elle est davantage lucide concernant ses aspirations et la réalité de son métier: «Je sais un peu plus ce que je veux, où je veux [...] Je ne mettrais plus le nombre d'heures que j'y ai mis, je me préserve beaucoup plus.» Cette prise de distance par rapport à son engagement sans limite dans le métier est aussi l'occasion d'un retour critique sur soi. En regardant en spectateur un milieu professionnel sur lequel elle n'avait plus prise, elle redécouvre une autre dimension de son intimité: «J'ai arrêté d'exercer mon métier, j'ai vu les gens continuer à l'exercer, et moi, j'ai pris le temps de regarder qui j'étais, quel métier j'ai fait pendant 15 ans.»

70. Martuccelli, *Forgé par l'épreuve...*, p. 264.

71. Comme le souligne Everett C. Hugues (1996, *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 165-173), les moments de rupture biographique constituent des «tournants de l'existence» (*turning points*), des épreuves, c'est-à-dire des séquences de crise propices à ces opérations de redéfinition de l'identité.

Le révélateur de son authenticité est la coordination : cet espace collectif qui produit du commun contrairement au milieu professionnel dans lequel elle exerce. « On a été porté vers le savoir, on a été porté vers le fait de nous découvrir nous, de nous parler entre nous, de nous connaître, de partager nos expériences, nos pratiques. » Le collectif reconnaît et préserve ainsi son individualité tout en participant à la prise de conscience du groupe : « le plus gros travail de la coordination ça a été de faire parler les artistes d'eux-mêmes ». Elle retrouve ce « partage réel des choses » qu'elle avait perdu au travail : dans son métier devenu « ordinaire ». En somme, Sandrine résume son engagement par l'apprentissage d'un « savoir sur [s]oi » bouleversant. En s'engageant, on devient soi-même, en se construisant un rapport plus acceptable à soi, car « la raison pour laquelle on milite, c'est une raison à la fois collective, mais c'est vraiment franchement souvent des raisons très, très personnelles qui font que tout d'un coup, c'est là qu'on se trouve bien », poursuit-elle. Le collectif renvoie à soi en ce qu'il révèle l'individu et le dirige vers la maturité. Toutefois, elle explique l'interruption de son engagement lorsqu'on lui a proposé « un boulot vachement intéressant ». Au vu de la précarité de ses droits, elle décide d'accepter et de mettre en veille son engagement, devenu totalisant. Mais le réel déclic a été de ne pas être reconnue par le collectif à la hauteur de ses aspirations : « Moi je pense que j'ai pu gêner, en tout cas je l'ai entendu, donc, voilà, je me suis moins sentie désirée. » Ne se sentant plus soutenue par le collectif, elle décide de mettre un frein à son engagement sans limite : « Ça m'a peut-être pas hyper motivée pour devenir totalement précaire et totalement militante comme certains ont choisi de l'être. »

C'est le cas de Carole, comédienne, qui connaît une rupture professionnelle importante. Son âge et son faible réseau professionnel l'excluent progressivement du marché du travail. Engagée dans le milieu associatif, la crise de 2003 est l'occasion pour elle de s'investir ardemment dans la Commission d'application du protocole (CAP) de la CIP-IDF, bien qu'elle ne se soit jamais réellement intéressée aux règles juridiques du régime d'indemnisation. Son implication dans la coordination devient un moyen de retrouver une utilité sociale qu'elle a perdue par l'intermédiaire de son travail. Elle lui « permet de faire quelque chose de concret ». La conviction que son engagement peut peser sur la réalité quotidienne de certaines personnes lui procure un sentiment de satisfaction. Cette relation s'inscrit dans une réparation efficace. Aussi s'interroge-t-elle sur un renouement avec son premier métier, celui de travailleur social. « Dans un premier temps, il y a l'idée d'aider les gens parce que je trouvais insupportable de voir arriver les gens en larmes, totalement angoissés parce qu'ils ne comprenaient pas ce qui leur arrivait. » L'action vise à restaurer des identités blessées, voire des trajectoires brisées. Aider les gens, mais aussi trouver dans l'engagement « une satisfaction intellectuelle : comprendre ce qui se passe en essayant de comprendre pour les autres et de le faire passer ».

Cet engagement devient un vrai travail de transmission de son expertise engendrant une révélation de soi : « Je me croyais pas capable de ça donc ça m'apporte à moi, ça m'apporte beaucoup », remarque-t-elle.

Ici, l'engagement fait sens en ce que le collectif apporte des ressources identitaires permettant de conquérir une estime de soi. Pour Carole, l'engagement est une manière de redonner du sens à sa vie : « J'aide et c'est ce qui me fait tenir debout », résume-t-elle. En définitive, son engagement prend appui sur une volonté de réparation d'autrui, mais aussi de soi. D'ailleurs, lorsque la CIP-IDF a décidé de suspendre durant l'été 2006 ses activités, les derniers militants, dont Carole, ont mis en avant le coût humain que cet arrêt allait engendrer.

En effet, comme le dit Martine, comédienne, militante à la CIP-IDF, « À la coordination, on sait notre valeur, on s'estime. » Dans cette perspective, le collectif répond à de fortes attentes en termes de « reconnaissance et d'amour » parce que « si t'as pas de réseaux, si tu ne travailles pas, tu vas à la coordination, au moins tu fais une chose qui est utile ». Mobilisée dès juillet 2003 durant le festival d'Avignon, elle s'engage intensément au sein de la coordination à partir de mars 2004, et ce, « au détriment de [s]on travail ». Pourtant, elle finira par prendre du recul durant l'année 2004 pour assurer la tenue de « quatre spectacles [...] Je vais partir un mois en Touraine pour une création et je suis ravie de ça. » Elle souligne après coup le danger d'un investissement trop intense : « Si cet organisme-là comble ce que tu n'es pas dans ta vie, ça veut dire que là, tu te trompes. » Bien qu'affirmant la nécessité d'un aller-retour entre l'engagement et le travail pour tenir sur le long terme et maintenir son autonomie, la confusion entre la sphère professionnelle et la sphère militante ne cesse d'opérer. De fait, tandis qu'à partir de 2005 le manque d'affluence au sein de la coordination pose « le problème des locaux qui sont vides », Martine réaffirme son souhait de pouvoir profiter de cet espace : « j'ai pas de local pour ma compagnie, ce serait formidable d'avoir un bout de local à la coordination pour travailler, mettre les dossiers de la compagnie, comme ça je peux ouvrir la coordination, répondre au téléphone, faire une permanence ». Dès que l'interviewé connaît des impasses sur le plan professionnel, la coordination est envisagée comme un lieu de protection.

Léon, technicien son, très engagé en tant que militant et issu d'une famille d'ouvriers, en est l'exemple. Sa carrière, ponctuée par divers métiers, est profondément marquée par l'échec. En situation d'exclusion, son engagement au sein de la CIP-IDF lui apporte de la fierté et un regain de confiance en lui : « Y a des choses que j'ai faites, dont je suis assez fier et que j'aurais pas pu faire dans d'autres circonstances ou peut-être que je ne me sentais pas capable de les faire [...] Je suis quand même assez content d'avoir pris sur moi, d'appeler Godard et de provoquer une rencontre. » Non seulement son engagement lui apporte personnellement, mais les rencontres qu'il a organisées ont été efficaces pour la coordination. D'ailleurs, il note que son rôle a évolué au sein de cette organisation : « Au début j'intervenais très peu [...] Et puis, au fur

et à mesure, à force de faire des actions, y a une vie de groupe quand même qui se crée, donc on est un peu plus à l'aise, et puis on peut plus faire valoir son point de vue et se servir de ses compétences. On n'est pas crédible du jour au lendemain, c'est à force de faire.» Léon a donc conquis une fonction sociale au sein de la coordination. En dominant sa timidité, il peut mettre en avant ses compétences, grâce à l'acquisition d'une certaine confiance en lui et à une part de légitimité accrue. Progressivement, il trouve sa place en mettant son « expérience » au service « de gens qui n'avaient jamais lutté avant ». Dans une comparaison entre la sphère professionnelle et militante, Léon insiste sur le fait que son engagement lui « rapporte » plus que ça ne lui « coûte ». En effet, ses dernières expériences professionnelles l'ont « un peu échaudé » : il n'a « plus envie de bosser comme ça à n'importe quelles conditions ». Aussi ne trouve-t-il pas son compte dans le revenu minimum d'insertion qui rime avec « galère », mais, en s'engageant, il tente de dépasser ses « problèmes personnels ». Il nous confie qu'il se situe dans un « moment de repli » parce qu'il ne se sent « pas toujours bien dans [s]a peau », « la coordination, ça a peut-être aussi ce but-là : de me permettre de rencontrer du monde, de sortir un peu de mon isolement ». Pour Léon, sa participation active a été l'occasion de renouer avec une communauté perdue et de réintégrer une vie sociale.

Ainsi, l'engagement est une affaire intimement personnelle dès qu'il est associé à l'estime de soi ou à une fierté retrouvée, chacun notant une évolution positive de soi. Que cela se manifeste par une prise de recul sur son engagement professionnel ou par la découverte d'une nouvelle utilité sociale, les intermittents du spectacle mobilisés font état de leur transformation. L'expérience, ainsi vécue, bouscule la personnalité et engendre une relecture de sa vie au regard d'une communauté retrouvée. Néanmoins, loin d'un engagement purement narcissique, il est également synonyme d'expérimentation communautaire dans une relation authentique avec ses pairs.

Renouer avec une communauté d'égaux, avec soi

Pour que l'engagement se produise, il faut entrer en relation avec les autres. De manière très concrète, l'engagement dans un collectif implique de partager son repas avec d'autres, de faire la cuisine ou les courses pour les autres, de partager des émotions intenses lors d'actions communes, de participer à de grandes discussions souvent conflictuelles, mais aussi de participer à des activités festives. La médiatisation met alors en présence plusieurs subjectivités. C'est elle qui permet d'affirmer son authenticité à travers l'autre.

Les actions spectaculaires mises en place durant l'été 2003 illustrent à cet égard parfaitement cette découverte de l'authenticité. En effet, les émotions qui les caractérisent permettent d'effacer temporairement les barrières hiérarchiques entre artistes et techniciens. Le militantisme

est l'occasion pour «les personnels de renfort des mondes de l'art⁷²» d'expérimenter la scène et les émotions scéniques, qui ne sont plus seulement l'apanage des artistes. Ce bouleversement des positions statutaires implique un bouleversement d'expériences du monde, de soi et d'autrui⁷³.

Au sein même des collectifs, les intermittents du spectacle mobilisés mettent aussi en avant l'authenticité de la médiatisation. Les collectifs deviennent des lieux où se nouent des contacts professionnels et amicaux, les liens ainsi tissés renforcent l'adhésion au groupe⁷⁴. Très concrètement, pour Lalie, réalisatrice et membre de la CIP-IDF, l'engagement rime avec échange. C'est «une pratique au quotidien qui est super enrichissante» parce qu'«on rencontre des gens». Cette vie de groupe «amène à vraiment savoir écouter et à être très tolérant, très ouvert et à sortir de trucs qu'on pensait déjà, ou qui étaient déjà formulés. C'est une remise en question permanente.» Être disposé à écouter l'autre suppose d'établir une relation authentique avec l'autre : porter l'altérité en soi pour pouvoir communiquer avec autrui. Cela demande à l'individu de sortir de son rôle social afin de développer sa propre subjectivité⁷⁵. D'ailleurs, ce qui passionne Lalie dans sa participation au collectif, «c'est vraiment l'idée d'arriver à reconstruire des choses à plusieurs [...] C'est de l'ordre du désir, finalement tous ces machins politiques, ça se ramène à une forme de désir de creuser des relations autres qu'amicales ou raccords avec ton milieu social ou bien professionnel.» L'attention portée à la parole de l'autre se rapporte à une forme de désir de l'autre qui présuppose l'effacement des appartenances sociales pour établir une relation authentique, ce que ne permet pas la «vie quotidienne [...] très réglée». En résumé, «l'engagement, il passe dans une pratique quotidienne [...] c'est le yoga de la relation». Alors ce qui fait sens dans un collectif, c'est l'unité du groupe sur un projet commun, l'objectif étant de concilier les individualités de chacun. Les individus se découvrent ainsi des points communs dans le jeu de leurs singularités. Ces relations militantes, Lalie les valorise dans la mesure où elles sont devenues, pour certaines, professionnelles. Certains spectacles et autres productions artistiques «sont nés de la coordination» :

72. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit.

73. Sur ce point, voir Langeard, «Les émotions comme ferment de l'identité collective...», op. cit.

74. Ce constat fait écho aux hypothèses proposées par Daniel Gaxie (1977, «Économie des partis et rétribution du militantisme», *Revue française de science politique*, vol. 27, n° 1, p. 123-154, à la p. 137), qui tente de dépasser sociologiquement l'économisme de l'approche de Mancur Olson en prenant également en compte les rétributions symboliques du militantisme (la formation d'un réseau de solidarité, la constitution d'une communauté de goûts et de sentiments, l'identification à un groupe, etc.) «constituant un puissant moyen d'attachement au parti».

75. François Dubet, 1994, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Le Seuil.

«Ça tisse des liens parce qu'on préfère travailler avec des gens dont on sait qu'on a partagé ces expériences très riches d'engueulades, de retrouvailles, de réflexions, etc.» Les relations authentiques qui se sont constituées se prolongent dans la sphère professionnelle. Son engagement a été intense lors de la mise en place de la contre-expertise au sein de la CIP-IDF en 2004, et pour cause ; elle nous confie : «J'étais larguée à ce moment-là. Je pouvais pas bosser, j'avais d'autres soucis, des trucs que je préférais pas voir et mettre sous le tapis donc j'ai fait ça.» Cet investissement pallie un mal-être au travail : il est un moyen de fuir sa réalité professionnelle. Pourtant, cette réalité professionnelle la rattrapera lorsque sa production personnelle pour la coordination – un film sur l'Accord général sur le commerce des services – sera finalement rejetée. Son œuvre artistique n'ayant pas été reconnue par le collectif, Lalie expérimente «une grosse déception» et décide de suspendre son engagement pour un temps en retournant à ses projets professionnels.

Aux dires de Benjamin, comédien et membre de la CIP-IDF, c'est cet esprit de «sincérité» qui «correspondait à ce qu'[il] aimai[t] dans [s]on métier» qui fait de cette expérience collective une expérience unique. Le « nous », composé d'individus singuliers et pluriels, appelle une médiatisation qui passe par la nécessité de comprendre l'autre et d'accepter sa différence. C'est ce qui donne à l'engagement individuel son caractère intense et produit une expérience commune. «J'arrivais à 10 heures du matin à la coordination et je partais à 10 heures du soir, je rentrais chez moi, je faisais une synthèse de tous mes mails que je recevais sur la liste intercom et je la balançais à tous mes potes, je faisais ça tous les jours !» Bien que son investissement au sein de la coordination soit soutenu en 2003, il partira dès janvier 2004, poussé par son désir «de faire de l'art» et «pour effectuer une série de représentations». Il en profitera alors pour «ramener la lutte dans [s]on cercle professionnel» : «poser des questions sur qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qu'on dit ? Comment on est ? Pourquoi on joue ?» Nous le croiserons à nouveau lors de certaines manifestations durant l'année 2005.

Pour Cyril, jeune musicien, membre de la CIP-IDF, l'activité militante est devenue un premier emploi à plein temps. Et pour cause : «pendant un moment, je voulais pas travailler», dit-il. Son activité professionnelle étant faible et son début de carrière ponctué de nombreux échecs aux concours d'admission dans des orchestres permanents, il trouve un refuge dans la coordination qui contrebalance la vision de son milieu professionnel «très individualiste» et de son métier «complètement individuel». L'engagement devient selon ses termes une «drogue⁷⁶» et conduit à une dépendance accrue au collectif

76. En ce sens, le sacrifice et l'investissement peuvent engendrer «un effet surgénérateur de l'engagement». (Gaxie, «Économie des partis et rétribution du militantisme», p. 123-154. Et, pour l'analyse qu'en propose Érik Neveu, lire *Sociologie des mouvements sociaux*, p. 73-75.)

dans lequel se nouent «des rapports super profonds» et se développe «une reconnaissance mutuelle». Cyril prend ainsi conscience de son «rôle important» au sein de la coordination : «je fais partie des piliers [de la coordination] parce que je m'occupe de vraiment beaucoup de choses». Cyril est alors dépassé par son engagement dans la mesure où il est contraint de rester dans le groupe pour que les valeurs qui le constituent comme tel gardent un sens. Ici, la participation sociale étant vécue de manière exclusive, elle implique une renonciation à toute vie sociale en dehors du groupe et conduit à une perte de contrôle sur soi. Pourtant, Cyril interrompt son engagement «de juillet 2004 à décembre 2004» parce qu'«il fallait que je m'éloigne et que je travaille vraiment sérieusement pour moi», explique-t-il. Cette séparation sera vécue comme un «déchirement» : il se réinvestira activement dans le collectif à partir de janvier 2005.

Enfin, si Francis, comédien et membre de TRAC, est largement investi dans le conflit des intermittents du spectacle depuis le début des années 1990, c'est parce que «c'est un milieu de rencontres extraordinaires». Le moteur de son engagement : c'est la relation à autrui qui engendre la naissance «d'amitiés très profondes», «de camaraderies», voire «de rencontres amoureuses». C'est l'occasion, pour lui, de renouer un dialogue avec la communauté des pairs, «avec des artistes qui n'avaient jamais eu de chambre d'échos à ce moment-là pour parler de leur art et puis qui, tout d'un coup, exposaient des choses passionnantes». Ces moments sont pour lui des instants d'entre-soi d'une «richesse incroyable» qui permettent de mieux appréhender son milieu professionnel, de rattacher concrètement son expérience professionnelle à celle de ses pairs : «c'était une façon de toucher un petit peu le milieu créateur».

En retraçant le parcours des interviewés, on voit combien le collectif devient un espace vécu dans lequel il est possible de s'exprimer publiquement et de confronter ses opinions à celles d'autrui, un espace de sociabilité dans lequel se nouent des relations amicales et professionnelles. Mais surtout, face à l'individualisme exacerbé du milieu professionnel, il est une communauté que l'on retrouve et qui fonctionne comme une caisse de résonance des expériences individuelles dans laquelle chacun peut confronter son expérience singulière à celle des autres. En ce sens, il confirme ou consolide une identité fragile en apportant ce que les acteurs mobilisés ne retrouvent pas ou plus dans leur travail. Les moins intégrés y trouvent un espace de rencontre, d'occasions de travail, voire une deuxième chance d'intégration professionnelle. Dès lors, en s'engageant, chacun tente d'être en cohérence avec lui-même, de trouver à s'épanouir personnellement par l'expérimentation d'une identité personnelle plus intense. Aussi l'engagement doit-il se comprendre comme la quête permanente d'une cohérence identitaire, les collectifs venant compenser la faiblesse de l'intégration professionnelle. Si l'engagement sur le long terme est

ponctué par des césures, des périodes de retrait, il apparaît que cette mise entre parenthèses de l'engagement correspond à des temps où le collectif ne remplit plus sa fonction qui consiste en un renforcement de l'identité individuelle, du sentiment d'être pleinement artiste, d'être pleinement soi. L'engagement se déporte alors vers des propositions de nouvelles expériences pouvant apporter de nouvelles certitudes quant au sentiment de se vivre pleinement artiste.

CONCLUSION

On a cherché ici à interpréter l'émergence des coordinations à partir de leur fonction subjective, d'une part ; à caractériser le rapport entretenu entre l'individu et le collectif à partir de l'expérience individuelle des intermittents du spectacle mobilisés, d'autre part. Resituée dans son contexte, la prise en compte de l'expérience individuelle de la population étudiée permet de révéler combien l'idéal politique défendu et le sens de l'engagement dans des collectifs de lutte sont profondément rattachés à l'ethos artistique fondé sur l'expressivité, l'élaboration d'une communauté d'égaux, l'autonomie, la marginalité, l'expérimentation de soi et l'authenticité. En s'intéressant de près à l'expérience individuelle dans l'action collective, il est possible d'affirmer que ces collectifs posent incontestablement un défi au mouvement syndical en ce qu'ils créent un sentiment d'appartenance communautaire fondé sur l'association d'acteurs sociaux qui, par leur engagement dans l'élaboration collective d'actions, se disent, se sentent et se vivent pleinement artistes. Dès lors, si chaque individu trouve « sa » bonne raison personnelle dans « sa » participation au collectif, il demeure que ces collectifs deviennent, pour des individus connaissant des incertitudes identitaires, des lieux permettant de réactiver des identifications profondément ancrées dans l'ethos artistique. En recréant de l'appartenance artistique, il se joue dans ces collectifs l'affirmation d'une condition à la fois commune et singulière : celle d'être artiste. En d'autres termes et comme le signifiait Georg Simmel, le conflit crée de l'appartenance : il est en soi une « forme positive de socialisation⁷⁷ », les intermittents du spectacle se forment et s'affirment dans la lutte. Bien loin de se substituer aux organisations syndicales, les collectifs deviennent à leur manière des lieux de réaffirmation identitaire dans un monde empreint d'incertitudes, soumettant l'identité à la contingence des trajectoires individuelles.

77. Georg Simmel, 2003, *Le conflit*, Paris, Circé.