



HAL
open science

L'intermittence du spectacle, un financement paradoxal de la culture ?

Luc Sigalo Santos

► **To cite this version:**

Luc Sigalo Santos. L'intermittence du spectacle, un financement paradoxal de la culture ?. Regards croisés sur l'économie, 2022, 30-31 (1), pp.41-49. 10.3917/rce.030.0041 . halshs-03874473

HAL Id: halshs-03874473

<https://shs.hal.science/halshs-03874473v1>

Submitted on 4 Apr 2023

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

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

L'intermittence du spectacle, un financement paradoxal de la culture ?

Unemployment benefits for occasional workers in the arts sector: a paradoxical financing of the cultural sector?

LUC SIGALO SANTOS

Maître de conférences en science politique à Aix-Marseille Université, Laboratoire d'économie et de sociologie du travail (LEST, UMR CNRS-AMU 7317)

Résumé

Les règles d'indemnisation du chômage des artistes et techniciens intermittents du spectacle sont régulièrement présentées dans les médias comme un « privilège » national et sectoriel. Par-delà les clichés, l'intermittence permet surtout de compenser la discontinuité de l'emploi et des revenus dans un domaine où le travail par projets est la norme. Dans le même temps, son fonctionnement met à l'épreuve les logiques bureaucratiques standardisées d'administrations telles que Pôle emploi.

Abstract

The unemployment benefit rules for artists and technicians employed in show business on a casual basis are regularly presented in the media as a national and sectoral 'privilege'. Beyond the clichés, these benefit rules mainly compensate for the discontinuity of employment and income in a field where project work is the norm. At the same time, its operation challenges the standardized bureaucratic logic of administrations such as the national employment agency.

Chaque année depuis 1939, au mois de mai, la ville de Cannes accueille l'un des plus prestigieux festivals de cinéma du monde. Connu pour son défilé de stars sur le tapis rouge et sa palme d'or, ce festival est parfois, à l'instar d'autres comme celui d'Avignon, le théâtre de prises de paroles engagées. À échéances régulières, des personnalités se saisissent de cette opportunité pour dénoncer la remise en cause des règles d'indemnisation du chômage associées à leur activité professionnelle. Ces règles, propres à la France, permettent aux

artistes, techniciens et ouvriers qui ont accumulé au moins 507 heures de travail salarié dans le spectacle sur une période de douze mois d'être indemnisés par l'assurance-chômage durant les périodes où ils travaillent sans toujours être rémunérés. Après avoir présenté les enjeux ayant présidé à la mise en place de l'intermittence, puis son caractère apparemment paradoxal, nous verrons que ce régime d'emploi-chômage a conduit l'administration à adapter ses logiques bureaucratiques standardisées.

Un régime d'emploi-chômage façonné par l'État

Dans le secteur du spectacle, le « travail par projets » (Menger, 2005) est la norme : celles et ceux qui y travaillent sont le plus souvent employés en contrats à durée déterminée dits « d'usage » et rémunérés sous forme de « cachets » (forfait journalier de 8 à 12 heures de travail), le temps du tournage d'un film, de la tournée d'une pièce de théâtre, d'un spectacle de danse ou de musique, etc. Pourtant, en dehors de ces périodes, artistes et techniciens continuent de travailler, qu'il s'agisse de préparer l'écriture d'un film, de répéter un spectacle, ou de chercher des financements. Si l'on ajoute à cette discontinuité de l'emploi les immenses inégalités de revenus dans le secteur (selon Menger, 20 % des artistes captent 80 % des gains et *vice-versa*), on comprend qu'en France¹, la majorité soit pauvre. En 2009, les artistes et techniciens du spectacle tiraient en moyenne 9 000 euros par an de leur activité artistique (Gouyon et Patureau, 2014). C'est ce constat qui a présidé à la mise en place de règles adaptées d'indemnisation du chômage.

Après une période, dans les années 1920 et 1930, marquée par des tentatives syndicales de contrôle du marché du travail (Grégoire, 2009), l'État prend le relais : en 1936, une loi vise à rendre effectives les conventions collectives établies dix-sept ans plus tôt, afin de garantir le respect des tarifs des « professionnels » et de lutter contre la concurrence déloyale des « amateurs ». Au cours du XX^e siècle, ce sont les années 1960 qui sont les plus décisives (Goetschel, 2009) : entre 1965 et 1969, date à laquelle la loi étend aux artistes le bénéfice des droits liés à la qualité de salarié, les travailleurs du cinéma, puis ceux du spectacle vivant, se voient appliquer des règles d'indemnisation dérogatoires (annexes 8 et 10) au régime général d'assurance chômage. Cette situation traduit moins l'aboutissement des revendications syndicales que la volonté du gouvernement Pompidou (et de son jeune secrétaire d'État à

¹ Cette situation n'est pas propre à la France : selon plusieurs enquêtes internationales, entre un tiers et la moitié des artistes occidentaux vit en dessous du seuil de pauvreté (Abbing, 2011).

l'emploi, Jacques Chirac) d'étendre à l'ensemble des salariés le régime de chômage de l'Unédic, créé quelques années plus tôt.

Selon Mathieu Grégoire (2013), la véritable « montée en puissance » de l'intermittence a néanmoins surtout lieu dans les années 1980². Ainsi, entre 1980 et 2003, la part des indemnités chômage dans les revenus totaux des intermittents passe de 14 % à 42 %, au moment où le nombre d'intermittents indemnisés croît de quelques centaines à plus de 100 000. La défense des annexes 8 et 10 devient alors logiquement l'un des principaux enjeux de lutte dans le secteur : en témoigne le mouvement social massif de l'été 2003, déclenché par une réforme très restrictive des règles d'indemnisation³, qui a notamment conduit à l'annulation de nombreux événements culturels dont l'emblématique festival d'Avignon.

Un « statut » paradoxal ?

Pour Pierre-Michel Menger (Menger, 2003), cette lutte pour l'intermittence est paradoxale à au moins deux titres. Premièrement, elle traduit la défense d'un régime d'emploi hyperflexible, certes sous garantie assurantielle. Deuxièmement, l'intermittence est principalement défendue par des organisations syndicales hostiles au capitalisme (notamment la CGT), alliées pour l'occasion à des fédérations d'employeurs du secteur. On peut dès lors s'interroger, avec Olivier Pilmis (2013) : ce régime d'emploi-chômage reflète-t-il le développement de la précarité, ou au contraire l'extension du travail autonome et libre ? La réponse tient précisément dans l'articulation de ces deux dimensions : c'est bien pour « s'assurer collectivement une condition matérielle et morale digne malgré l'intermittence des engagements », et donc pour « s'émanciper de ce qui semble constituer [...] la fatalité de leur condition : être libres mais précaires, précaires mais libres », que l'intermittence est défendue, voire promue par-delà le seul secteur culturel (Grégoire, 2013).

Un troisième paradoxe tiendrait à la mobilisation des intermittents : leurs conditions de travail et d'emploi seraient trop précaires pour permettre le passage à l'action collective, ce que traduit leur classement un peu hâtif dans la catégorie des mobilisations « improbables ». Mais alors, comment expliquer des mobilisations d'une telle ampleur, dans les années 1990,

² En particulier l'année 1979, qui marque la fusion de l'aide publique d'État et de l'allocation versée par les Assédic, et l'année 1984, qui pose le principe de solidarité interprofessionnelle au sein de l'Unédic.

³ Cette réforme, impulsée par le Medef et validée par le gouvernement de Jean-Pierre Raffarin, avait consisté à réduire la période de référence (de 12 à 10 mois) au cours de laquelle les 507 heures de travail devaient être réunies. La période de 12 mois a depuis été rétablie.

puis en 2003, et plus récemment en 2016 ? Là encore, la réponse est plus complexe qu'elle n'y apparaît. L'instabilité de l'emploi, de même qu'elle n'empêche pas forcément l'épanouissement au travail (Pilmis, 2013 ; Sinigaglia, 2013), ne constitue pas en soi un obstacle à l'action collective. La diversification des engagements induits par l'hyperflexibilité peut même utilement être activée en temps de lutte, les intermittents pouvant s'appuyer différents collectifs de travail (Sinigaglia, 2012). Précisons qu'un tel « retournement des obstacles à l'action collective » est rendu possible par le niveau de capital culturel élevé des intermittents (qui sont en moyenne deux fois plus diplômés que les autres chômeurs), ce qui facilite grandement l'acquisition de compétences militantes.

Une prise en charge administrative sur mesure

À la fin des années 1960, la mise en place de l'intermittence conduit à une adaptation de leur prise en charge par l'administration. À partir de 1969 et 1971, des agences spécialisées des Assédic et de l'ANPE (respectivement chargées de l'indemnisation des chômeurs et de leur placement) sont ainsi créées à Paris, puis dans la plupart des capitales régionales. Dix ans plus tard, la presse interne de l'ANPE relate la création de la première agence dans la capitale : « *Face à un ancien cabaret peint en rose et baptisé "La Roulotte", où Edith Piaf et Django Reinhardt débutèrent, se dresse la façade de l'agence des professions artistiques et du spectacle. Dans ce quartier [Pigalle] de cabarets, de théâtres, de music-hall, d'écoles de danse et de musique, elle tient une place de choix* »⁴.

Outre cette localisation favorable, l'agence spectacle de l'ANPE adopte les principaux traits de fonctionnement du secteur. L'inscription y est réservée aux seuls « professionnels », pouvant attester d'un nombre de cachets significatifs et/ou d'un diplôme d'une école reconnue, cette agence suivant en cela la logique bureau de main d'œuvre partiaire dont elle hérite alors (Sigalo Santos, 2013). Les intermittents cherchent à s'y faire inscrire, quitte à déclarer une fausse adresse parisienne, car ils peuvent y bénéficier du pointage par correspondance alors que les agences de droit commun imposent encore un pointage physique. Pour satisfaire les besoins des recruteurs, l'inscription des figurants et comédiens donne lieu à la constitution d'une fiche, assortie de photos, où sont consignés d'innombrables détails physiques, ce qui est loin d'aller de soi dans un service public régi par des principes de neutralité et d'égalité de traitement (Sigalo Santos, 2014). En outre, parce que, dans le

⁴ Archives de l'ANPE (1981), « Une agence pour la scène et l'écran », *Situations. Magazine de l'ANPE*, p. 25.

spectacle, les candidats sont souvent recrutés sur audition, l'agence déménage en 1989 dans les locaux de la mythique salle de spectacle « Alhambra-Maurice Chevalier », à côté de la place de la République, se dotant pour l'occasion d'un studio de danse, d'une salle de casting et d'un auditorium.

Les décennies 1980-1990 sont aussi celles de l'hyperspécialisation des agents, qui travaillent, souvent durant de longues années, dans l'un des différents services (musique, chant, art dramatique, figuration, technique). Cette logique, contraire à la polyvalence promue au même moment à l'ANPE, est alors vivement encouragée par le directeur d'agence, lui-même proche de personnalités du milieu artistique et des syndicats du secteur. Malgré de tels soutiens, ce dernier sera évincé à la fin des années 1990, accusé d'avoir excessivement dérogé aux règles de son administration. Cette décision traduit une volonté de rétablir un contrôle hiérarchique sur un segment institutionnel en sécession et, plus généralement, illustre une logique de rationalisation administrative. Durant les années 2000, cette logique s'incarne dans une dynamique de déspecialisation, conduite par des cadres de l'ANPE ralliés à la cause de la lutte contre le « déficit » de l'intermittence notamment portée par le Medef et la Cour des comptes⁵. Cette dynamique atteint son paroxysme lorsque, à l'occasion de la fusion de l'ANPE et des Assédic au sein de Pôle emploi en 2008, les cadres de l'assurance-chômage parviennent à imposer à leurs homologues du service public de placement la suppression progressive du réseau d'agences spécialisées de l'ex-ANPE, dont les agents sont alors soupçonnés de favoriser à l'excès l'accession à l'intermittence (Pillon et Sigalo Santos, 2021).

Conclusion

Impulsé par les syndicats dans les années 1930, puis largement façonné par l'État à partir des années 1960, le régime d'emploi-chômage de l'intermittence a été conçu comme un moyen de compenser la discontinuité de l'emploi et des revenus dans un secteur d'activité où le travail par projets en contrat de (très) courte durée est la norme. Les sociologues et politistes qui ont analysé son fonctionnement et les mobilisations que sa remise en cause génère en font, d'une façon ou d'une autre, un cas idéal-typique : certains voient dans la socialisation des revenus une « leçon pour le salariat » (Grégoire, 2013), là où d'autres font de l'hyperflexibilité l'avant-poste des mutations du capitalisme (Menger, 2002). Sans qu'il

⁵ Pour une contre-argumentation, voire GRÉGOIRE M., « Le régime des intermittents n'est pas un privilège », *Le Monde*, 28/02/2014 https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/02/28/le-regime-des-intermittents-n-est-pas-un-privilege_4375620_3232.html

s'agisse de trancher entre ces deux lectures, qui traduisent aussi des visions politiques très différentes, le cas des intermittents et de la culture demeure un observatoire privilégié d'enjeux économiques, sociaux et politiques majeurs, tels que la répartition de la valeur, le rapport au travail et ses frontières avec la vie privée, ou encore la légitimité de l'intervention de l'État dans la société.

Bibliographie

ABBING H. (2011), « Poverty and Support for Artists », dans TOWSE R. (dir.), *A Handbook of Cultural Economics*, 2nd ed., Edward Elgar Publishing, p. 344-349.

GOETSCHEL P. (2009), « Pour une histoire de la protection sociale des métiers du spectacle », dans BÉZIER P. (dir.), *Les coulisses de l'histoire*, Jacob-Duvernet, Paris, p. 151-176.

GOUYON M., PATUREAU F. (2014), « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres (DEPS)*, 6.

GRÉGOIRE M. (2009), « La clôture comme seule protection ? Syndicats du spectacle et marché du travail dans l'entre-deux-guerres (1919-1937) », *Sociologie du Travail*, 51, 1, p. 1-24.

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

MENGER P.-M. (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris.

MENGER P.-M. (2003), « Intermittence : exception culturelle, exception sociale », *La République des idées*, working paper, 1.

MENGER P.-M. (2005), *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Éditions de l'EHESS, Paris.

PILLON J.-M., SIGALO SANTOS L. (2021), « Fusionner des institutions malgré les groupes professionnels ? Luttes de pouvoir autour de la création de Pôle emploi », *Genèses*, 125, 4, p. 29-52.

PILMIS O. (2013), *L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pigne et de l'art dramatique*, Économica, Paris.

SIGALO SANTOS L. (2013), « Portrait d'un service public en intermédiaire : l'ANPE spectacle de Paris », *Le Mouvement Social*, 243, 2, p. 31-40.

SIGALO SANTOS L. (2014), « Le recrutement des figurants de l'audiovisuel. L'ANPE spectacle, un intermédiaire public sur le marché des images », *Revue Française de Socio-Économie*, 14, 2, p. 15-40.

SINIGAGLIA J. (2012), *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale, 2003-2006*, Presses universitaires de Nancy, Nancy.

SINIGAGLIA J. (2013), « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, 91, 3, p. 17-42.