

LES (DÉ-/RE-)TERRITORIALISATIONS DE LA LUTTE : OCCUPATIONS DE L'ESPACE ET TRAVAIL DE LA SIGNIFICATION DANS LE MOUVEMENT DES INTERMITTENTS DU SPECTACLE (2003-2006)

Jérémy Sinigaglia
2L2S/ERASE - EA 3478 Université Paul-Verlaine de Metz
GSPE-PRISME - CNRS UMR 7012, Institut d'études politiques de Strasbourg

Résumé

Les espaces occupés sont, au même titre que les registres de lutte, les identités revendiquées ou les techniques de lutte, des éléments qui contribuent à définir un mouvement de contestation. On peut ainsi faire correspondre certains espaces mobilisés avec certaines manières d'envisager la lutte, avec certaines causes : dans le mouvement des intermittents (2003-2006), les tenants du registre de la culture et de la défense des droits professionnels sont ainsi dans leur rôle et « à leur place » (au sens où celle-ci produit le sens qui convient à la situation et au discours tenu) dans un théâtre ou les locaux d'une DRAC alors que les promoteurs du registre de la précarité et de la lutte pour la création de nouveaux droits sociaux collectifs seront plus « à leur place » dans des lieux qui symbolisent la relation salariale (UNEDIC-ASSEDIC, ANPE, locaux syndicaux). Cela signifie que les territoires investis peuvent servir aux entrepreneurs de cause de support pour redéfinir les enjeux de la lutte (un changement de décor, une dé-re-territorialisation de la lutte, entraînant potentiellement un changement dans la signification du mouvement) et qu'ils ne sont pas simplement les lieux « passifs » dans lesquels se déroulent l'action.

L'objectif de ma communication est d'analyser les déplacements du mouvement des intermittents (voir encadré 1) d'un point de vue à la fois topographique (celui des espaces physiquement occupés) et symbolique (celui de la signification¹ du mouvement). Plus précisément, on peut poser la question de la façon suivante : quels sont les effets de la localisation d'un conflit social dans certains espaces sur une mobilisation collective ? Ou au moins, quels sont les liens entre ces deux éléments ?

Encadré 1 : rappel du mouvement des intermittents du spectacle (2003-2006)

Dans la nuit du 26 au 27 juin 2003 est signé au sein de l'UNEDIC un protocole d'accord qui modifie les conditions de l'accès et la durée de l'indemnisation du chômage des salariés intermittents du spectacle (annexes 8 et 10 de la convention d'assurance chômage). La mobilisation prend très rapidement une ampleur qui surprend les observateurs mais aussi les principaux animateurs du mouvement. La « CGT spectacle » appelle à une journée de grève. Des collectifs et des coordinations se forment, se reforment ou se renforcent dans de nombreuses villes et régions de France et organisent la contestation. L'été est marqué par les grèves et les annulations de festivals (dont celui d'Avignon), mais aussi par les multiples occupations menées par les collectifs et coordinations mobilisés. Alors que l'accord reçoit l'agrément ministériel indispensable à sa mise en œuvre, le mouvement se prolonge dans les mois et les années qui suivent, alternant des temps forts de mobilisation (festival de Cannes 2004, cérémonies officielles du spectacle) et des temps de veille. Malgré l'ampleur et la durée de la contestation, un accord jugé plus restrictif encore, est à nouveau signé le 18 avril 2006. (Sinigaglia, 2008a)

On considère souvent que ce qui participe à la production du sens d'une mobilisation, et qui est donc l'objet d'une lutte entre les différentes composantes individuelles et collectives du mouvement, se résume à, pour aller vite, la cause (les productions discursives qui visent à justifier la mobilisation) et le répertoire d'action (les techniques de lutte employées). On a pu montrer par ailleurs que ce résultat se vérifie dans le mouvement des intermittents, dans lequel s'affrontent (et, dans les usages qui en sont faits, se combinent) trois « registres de la cause » (profession, culture et précarité) que l'on peut articuler à trois modes d'identification collective (intermittents, artistes et précaires ; Sinigaglia, 2008b) et à trois manières de mener la lutte (la grève-manifestation, les pratiques militantes esthétisées et les actions dites radicales comme l'occupation ; Sinigaglia, 2007a).

Dans ce prolongement, on veut montrer ici que le lieu où se déroule le conflit participe aussi à la production du sens de la lutte. Cette hypothèse n'est en soi pas très originale. Elle rejoint par exemple la piste des « effets de lieu » proposée par Javier Auyero (Auyero, 2005) ou la remarque de Magali Boumaza et Philippe Hamman, qui notent que l'inscription d'une mobilisation dans un espace spécifique définit certes sa localisation géographique mais porte également des enjeux en termes de signification (Boumaza, Hamman, 2007).

On peut néanmoins essayer de préciser cette hypothèse en utilisant le modèle dramaturgique défini par Erving Goffman (Goffman, 1973). Suivre les déplacements du conflit des intermittents dans les différents espaces qu'il traverse consiste alors à s'intéresser aux changements de « décor » de la lutte. Or dans le vocabulaire goffmanien, le décor n'est pas autre chose qu'une des dimensions de la « façade » d'un acteur, inséparable dans la présentation de soi de sa « façade personnelle ». Si l'on transpose à notre objet : l'acteur est ici le groupe mobilisé (les composantes individuelles et collectives du mouvement), la façade

¹ C'est-à-dire du sens attribué au mouvement par les entrepreneurs de cause (Snow & Benford, 1988).

personnelle est composée des éléments que ce groupe met en avant c'est-à-dire une identité collective, une cause et des techniques de lutte (considérées comme des « accessoires » dans l'élaboration de la face) et le décor est le lieu du conflit. Pour produire une signification du mouvement cohérente, il doit donc y avoir concordance entre ces différents éléments de présentation de soi (ou du mouvement) : une identité revendiquée, un registre de lutte, un répertoire d'action et un espace particulier.

Le fait d'être présent dans les lieux du spectacle permet aux intermittents de se présenter comme des artistes, c'est-à-dire à la fois de camper la figure de l'artiste (à la fois héros romantique et professionnel du spectacle) et de justifier leur lutte par la défense de leurs droits professionnels mais surtout celle de la culture (Partie 1). Pour les militants porteurs d'une définition différente de la lutte (d'autres revendications, d'autres justifications) et qui cherchent à sortir par exemple de débats qu'ils jugent « corporatistes », l'enjeu est de faire sortir le mouvement des mondes du spectacle (le déterritorialiser) pour l'emmener dans d'autres espaces (le reterritorialiser²) plus en phase avec leur définition de la cause.

Encadré 2 : Précisions méthodologiques

La présente étude s'inscrit dans un travail plus général de thèse de sociologie qui pose la question des conditions de possibilité du mouvement de contestation des intermittents du spectacle. Basé sur une enquête ethnographique menée de 2003 à 2006 auprès d'un collectif d'intermittents en Lorraine et de la coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France, le corpus se compose principalement d'observations directes et participantes (à un rythme hebdomadaire sur trois ans), d'entretiens (N=40) et d'une analyse du matériel de propagande élaboré par les contestataires. Sont principalement utilisés des entretiens menés auprès de membres de la CIP-IDF et du matériel de propagande de l'organisation (tracts, journal *L'interluttant*, brochure des « Conséquences de l'Application du protocole », etc.).

1. UN CONFLIT SITUÉ DANS LES MONDES DU SPECTACLE

C'est au sein des mondes du spectacle, et même plus particulièrement ceux du spectacle vivant, qu'émerge et se développe le mouvement de contestation des intermittents, sous l'impulsion des syndicats du secteur (FNSAC-CGT en particulier) et de divers collectifs d'artistes et/ou d'intermittents (selon la manière dont ils se présentent). Le mouvement débute à Paris, et est même un peu précédé, par l'occupation d'un théâtre (le théâtre de la Colline). Il se poursuit tout l'été par les très médiatiques grèves des festivals (notamment celui d'Avignon³) et par les occupations des locaux des directions régionales des affaires culturelles

² Je reviendrai plus loin sur les notions de dé-/re-territorialisation.

³ Dès la reprise des négociations au sein de l'UNEDIC début 2003, les différentes organisations contestataires font peser la menace de la grève sur les festivals de l'été. La fédération « spectacle » de la CGT (FNSAC) a déjà appelé à plusieurs reprises à la grève : le 25 février (journée nationale d'action qui a entraîné la constitution de quelques collectifs comme le Collectif du 25 février à Avignon), le 11 juin et a déposé dès le 19 juin un préavis de grève générale reconductible à compter du 26 juin. Le jour même de la signature du protocole, des centaines de spectacles sont annulés partout en France. Les semaines suivantes, les syndicats ne relâchent pas la pression et appuyés, parfois dépassés, par des collectifs d'intermittents décidés à donner de l'ampleur à la mobilisation, ils menacent les festivals de l'été. Et dès la fin du mois de juin et dans les premières semaines de juillet, les grèves d'artistes et de techniciens entraînent effectivement l'annulation, par décision de leur direction, de festivals de plus en plus nombreux : Montpellier-danse, le festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence, les Tombées de la nuit à Rennes, le festival des arts de la rue de Tours, le festival de cinéma en plein air de La Villette, les Francfolies de La Rochelle et plusieurs centaines d'autres plus ou moins connus partout en France : Marseille, Perpignan, Pau, Nantes, Strasbourg, Rennes, etc. Au total, la FNSAC recense des grèves ayant entraîné des annulations dans plus de soixante villes au cours de la première quinzaine de juillet. Les médias relayent quotidiennement la plupart des annulations mais à l'évidence, c'est sur Avignon que tous les yeux sont rivés. En effet, il est à la fois désigné par tous comme une pièce maîtresse du jeu, celle qui pourrait faire basculer le cours des événements, mais elle est aussi le lieu de la rencontre de toutes les forces qui composent le mouvement et par le fait un objet autour duquel se cristallisent les premières tensions internes.

et on le trouve au fil des mois dans les diverses cérémonies du spectacle (des Victoires de la musique au festival de Cannes, en passant par les Molières, Césars et autres rites de la profession).

Cette inscription dans les espaces réservés du spectacle est vécue et décrite comme allant de soi, notamment parce qu'elle renvoie à une identification collective à la catégorie des professionnels du spectacle et à celle des artistes qui fait partie intégrante de la socialisation professionnelle des intermittents du spectacle. Ils se sentent donc « chez eux » dans ces espaces qui sont matériellement leurs lieux de travail et symboliquement les lieux de leur existence professionnelle et, au moins en partie, sociale.

Mais même impensée (en tout cas non ouvertement stratégique), l'occupation visible des mondes du spectacle par les intermittents mobilisés nous renseigne sur la signification qu'ils attribuent à leur lutte, la manière dont ils se définissent et définissent leur cause, en combinant des intérêts catégoriels (ceux des intermittents en tant que professionnels du spectacle) à un registre universel (celui de la Culture, avec un grand « C »). Cela les amène de plus à réinterroger les techniques de lutte traditionnelles (celles du mouvement ouvrier) lorsqu'ils les importent dans leur espace défini comme singulier (en réclamant par exemple de la créativité).

1.1. Quand les intermittents campent la figure de l'artiste

Le mouvement des intermittents est l'occasion pour certains de ces professionnels de camper la figure de l'artiste (Bourdieu, 1992 ; Heinich, 2005). Telle qu'elle s'est constituée historiquement, celle-ci renvoie notamment à la figure de la bohème qui se caractérise par le rejet du travail et de l'argent, le mépris des conventions bourgeoises, le goût de l'excès (drogue, alcool...), le culte de la liberté, etc. Mi « artiste maudit » mi « conspirateur politique » (Traverso, 1991, p. 11), l'artiste est donc « dans son rôle » - au sens où il est conforme à ce qui est attendu de lui compte tenu de sa position et de la situation et où il respecte le mythe qui l'a construit - lorsqu'il conteste le pouvoir⁴.

Dans le mouvement des intermittents, camper la figure de l'artiste revient à défendre la production artistique « originale », à rejeter les formes de soumission de la création aux impératifs financiers, mais aussi à défendre un mode de vie particulier. L'adoption de la posture « artiste » au cours de la mobilisation renvoie ainsi indissociablement à l'activation d'une référence collective positive dans une stratégie de défense du groupe et de sa cause et, d'un point de vue individuel, à une occasion d'être publiquement reconnu comme « artiste » dans des conditions (un conflit social) et selon des modalités (la manifestation, le discours politique) moins contrôlées que dans le fonctionnement ordinaire du champ artistique. Plus largement, cela revient à défendre les intermittents au nom de la Culture (avec un grand « C »), ce que font, à leur manière et dans des situations bien précises, les syndicats et certains collectifs d'intermittents mobilisés. En véhiculant les représentations idéalisantes de l'artiste et de son rôle dans la société, ils fournissent aux intermittents le socle d'une identité collective confortable et aisément revendicable et ils posent les bases d'un registre de la lutte centré sur la notion universelle de Culture.

⁴ Bien sûr, tous les intermittents ne peuvent aussi aisément endosser ce rôle classique (une manière de contourner cette difficulté consiste par exemple à se revendiquer « professionnel du spectacle », figure plus industrielle et en tout cas plus accessible de l'artiste). Les plus légitimes pour le faire sont notamment les « gens de théâtre », comédiens - surtout ceux inscrits dans les réseaux institutionnels - et plus encore dramaturges (qui se rapprochent par leur rapport à l'écrit des professions littéraires). A l'opposé, les praticiens d'arts « dominés » dans le champ de l'art sont beaucoup plus rares à adopter cette position, lourde à assumer et mettent plus volontiers en œuvre leurs compétences artistiques pour affirmer leur appartenance aux mondes du spectacle.

Quoi qu'il en soit, lorsqu'un intermittent campe cette figure de l'artiste dans un lieu appartenant aux mondes du spectacle, il met en cohérence parfaite, pour reprendre le vocabulaire goffmanien, sa façade personnelle et le décor. Tout est donc réuni pour donner lieu à une représentation parfaitement crédible : le bon acteur sur la bonne scène, ce à quoi s'ajoute le bon texte : celui qui justifie la lutte des intermittents par la défense de la Culture.

1.2. Occuper la scène pour défendre les artistes et la Culture

Que les justifications du conflit émanent des syndicats du secteur et des collectifs d'intermittents (qu'ils se présentent comme professionnels du spectacle ou comme artistes) elles articulent le plus souvent deux registres : celui des droits professionnels à défendre et celui de la Culture à préserver. Suivant cette argumentation, la défense des intermittents est juste car elle porte les revendications de « salariés comme les autres » et elle est légitime car elle suppose dans le même temps la défense de la création et de la diffusion culturelle en France.

Plus encore, on note que lorsque les justifications de la lutte sont directement adressées « au public » et qu'elles se déroulent donc sur les lieux de spectacle, le registre professionnel tend à s'éclipser au profit de celui de l'art de la culture. Sont ainsi évoqués tout un ensemble de mises en garde contre l'uniformisation de la culture, les risques de sa soumission au marché, la fin de l'exception culturelle ou la mort de l'art et des artistes. Défendre les intermittents, c'est en ce sens rendre possible le maintien de la diversité de l'offre culturelle d'une manière équitablement répartie sur le territoire afin d'assurer la formation des publics. La culture se voit attribuer toutes les vertus : elle permet de créer du lien social, d'informer, de développer l'esprit critique (l'inverse du rôle d'endormissement des consciences attribué notamment à la télévision), etc., tout en présentant l'avantage de montrer que la lutte pour les droits des professionnels du spectacle ne consiste pas en une préservation des privilèges mais en la défense de l'intérêt du public auquel ce service est rendu.

Depuis plusieurs années, au gré du cycle « attaques du MEDEF/contestation des intermittents », les grandes cérémonies du spectacle comme les Molières et les Césars sont une occasion privilégiée pour les intermittents de camper publiquement la figure de l'artiste. A force de répétition, l'ensemble prend une forme routinisée : un texte est lu une ou plusieurs personnes, le plus souvent des personnalités reconnues de la profession qui jouent le rôle de « petits porteurs de cause » (Collovald, Gaïtti, 1991) et plus rarement des « anonymes » aux yeux du grand public, quelques primés glissent un petit mot de soutien au mouvement, des militants des organisations du secteur (syndicats ou coordinations) font une irruption non négociée sur la scène qui perturbe quelques instants le déroulement de la cérémonie, etc. La plupart du temps, ces interventions sont bien accueillies par le public, ce qui peut s'expliquer à la fois par le contenu du discours porté (la défense de la Culture dispose d'un haut degré de légitimité) et par le lieu où se déroule l'action : quoi de plus adapté qu'un théâtre ou un opéra pour écouter des artistes défendre les conditions d'exercice de leur art ?

Ces questions de signification du mouvement se retrouvent également dans les outils mêmes de la contestation.

1.3. Grève *versus* modes d'action « créatifs »

L'occupation des espaces du spectacle s'accompagne également pour les intermittents mobilisés d'une remise en question des modes d'action traditionnels (ceux forgés par le mouvement ouvrier et mis en œuvre par les syndicats du secteur) et d'une volonté d'esthétisation de leurs pratiques militantes.

La grève est-elle un moyen d'action adaptée aux artistes ? C'est ainsi que se pose la question à plusieurs moments du conflit, notamment tout au long de l'été 2003 dans tous les festivals et les spectacles où interviennent des intermittents du spectacle. Bien qu'elle soit un des modes d'action les plus fortement ancrés dans le répertoire d'action collective contemporain, la grève n'est jamais une pratique anodine et son emploi soulève de nombreuses questions. Les spécificités du secteur du spectacle (par exemple la fragilité économique des structures employeuses, souvent associatives) amènent bien sûr à réévaluer les coûts et à s'interroger sur les enjeux du recours à la grève par des professionnels du spectacle. Mais la question de la grève n'est pas ici que « pratique », elle est également symbolique et ce sont ses effets en termes d'identité collective qui sont interrogés. Les réticences à la grève rencontrées reposent sur le fait que cette dernière ne conviendrait pas au répertoire d'action collective des artistes. C'est le plus souvent la position qu'adoptent des individus non syndiqués, peu politisés et qui ne se revendiquent pas comme des travailleurs du spectacle (des travailleurs comme les autres dans un secteur particulier) mais qui investissent davantage la figure mythique et valorisante de l'artiste. Comme le dit ce comédien : « Ce n'est pas très créatif pour des gens qui se revendiquent comme des artistes ! » (Artiste dramatique. Questionnaire d'enquête du 17 juin 2004).

Si ce mode d'action est rejeté ou tout au moins discuté par le groupe mobilisé, ce n'est donc pas (seulement) pour des raisons pratiques stratégiques ou tactiques mais bien selon des considérations symboliques. Faire grève, c'est en quelque sorte accepter d'être un salarié comme les autres, ce qui revient à nier une partie de la spécificité revendiquée des artistes. Ceux qui s'opposent au protocole et, au moins dans un premier temps, mais qui refusent de recourir à la grève défendent alors l'idée de rester sur leurs lieux de travail, de « lutter en jouant » et plus largement de mettre leur créativité au service de la contestation. Entre usages militants des pratiques artistiques et usages artistes des pratiques militantes, ces intermittents mobilisent leurs compétences professionnelles dans les actions (happening, performances, mises en scène, etc.) ce qui situe encore le mouvement des intermittents dans l'espace symbolique des spectacles.

Il existe donc une forte corrélation entre la localisation de la contestation dans les mondes du spectacle vivant et la manière de définir le mouvement. Les espaces occupés produisent en quelque sorte un effet de labellisation du mouvement, liant son identité aux mondes du spectacle vivant et le liant, consciemment ou non, à une certaine signification, à un certain registre de conflit, celui de la culture. C'est donc tout l'enjeu pour les porteurs de définitions alternatives, de registres concurrents (celui de la précarité par exemple) de situer le conflit ailleurs, de le déplacer matériellement vers d'autres espaces (en allant manifester le mécontentement ailleurs que dans les lieux du spectacle).

2. CHANGEMENT DE DECOR : ENTRÉE ET MISE EN SCÈNE DU REGISTRE DE LA PRÉCARITÉ

Si le mouvement des intermittents se manifeste en grande partie dans les mondes du spectacle, ce n'est pas l'unique lieu où il apparaît. Sous l'impulsion notamment des militants du collectif « précaires associés de Paris » (qui constituent, avec des intermittents gagnés à leur cause, ce que certains appellent les « P » de la CIP, Coordination des Intermittents et Précaires), le mouvement des intermittents se met à investir divers locaux administratifs ou privés : ASSEDIC, ANPE, locaux du MEDEF ou de la CFDT. On observe alors, d'un point de vue topographique, le déplacement de la lutte vers des territoires qui ne lui sont pas *a priori* réservés, en tout cas de la manière dont est définie la question de la « réforme » de l'intermittence par certaines de ses composantes. Ce déplacement du conflit des théâtres vers les ASSEDIC peut s'analyser comme une « déterritorialisation⁵ » et une « reterritorialisation⁶ » de la lutte : c'est en effet un déplacement physique des individus d'un lieu à un autre qui s'accompagne d'une redéfinition de l'objet de la lutte et de l'identité des manifestants, d'un passage du registre de la culture à celui de la précarité. Ces reterritorisations du conflit s'apparente, dans le vocabulaire goffmanien, à des changements de décor⁷ et donc à des tentatives de reconstruction de la façade du mouvement (*i.e.* de le doter d'une nouvelle signification).

2.1. Le rôle des militants du collectif PAP : de la culture à la précarité

Le registre de la précarité était quasiment absent des précédentes mobilisations d'intermittents et ne figure pas, ou très peu, avant 2003 dans les productions des syndicats du secteur. Son apparition est à relier à la présence des militants du collectif Précaires Associés de Paris (composé notamment de militants socialisés dans les mouvements de chômeurs des années 1990, en particulier AC !, et de quelques intermittents) dès le début du mouvement et au rôle important qu'ils ont joué dans la structuration de la coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France (CIP-IDF), la plus importante tant numériquement qu'en terme d'audience au sein du mouvement. Ces militants professionnels, dont certains sont intermittents, proposent un nouveau cadre politique : les intermittents sont des précaires au même titre qu'un nombre croissant de salariés de tous secteurs et leur lutte se doit d'être l'avant-garde d'un mouvement de résistance globale contre la précarité⁸.

Le registre de la précarité constitue, comme celui de la culture, une tentative d'élargissement de la cause mais qui légitime cette fois la défense des intermittents par une lutte plus générale contre la précarisation du salariat dans un nombre toujours croissant de secteurs d'activités. Pour résumer, les intermittents du spectacle sont un exemple des transformations du travail et de l'emploi et, à ce titre, leur régime spécifique de protection sociale doit non seulement être préservé mais surtout peut et doit servir de base à l'élaboration d'un système de protection commun à l'ensemble des précaires.

⁵ Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis ». (Deleuze & Guattari, 1972, p. 162)

⁶ Le couple de notions déterritorialisation/reterritorialisation, central dans l'œuvre de Deleuze et Guattari, est mobilisé à propos du « mouvement de 95 » par Pascal Nicolas-Le Strat. Il l'utilise pour analyser la manière dont ce mouvement s'est « emparé de l'espace urbain pour publiciser sa revendication », construisant ainsi une nouvelle « territorialité politique ». (Nicolas-Le Strat, 2000, p. 48)

⁷ Goffman note que « un décor est normalement, géographiquement stable, de sorte que les actes humains qui voudraient faire d'un décor particulier un élément de leur représentation ne peuvent entamer l'action avant de s'être transportés à l'endroit approprié, et doivent cesser leur représentation quand ils le quittent. » (1973, p. 29)

⁸ Pour une présentation plus approfondie du label "précarité" dans le mouvement des intermittents et du rôle des militants du collectif Précaires Associés de Paris, voir Sinigaglia, 2007b.

Pour ces militants il s'agit de fournir une nouvelle grille de lecture de leur expérience du travail et de l'emploi basée sur la précarité et d'utiliser le régime d'indemnisation du chômage comme un exemple, à réformer certes, mais à appliquer à l'ensemble des salariés à l'emploi discontinu (une nouvelle formulation du revenu garanti que certains défendaient déjà dans le collectif Cargo au sein d'AC !). L'enjeu est donc pour eux de sortir la lutte des intermittents de son seul registre professionnel-culturel, ce qui va se traduire concrètement par un déplacement hors des espaces du spectacle et plus précisément par le recours à l'occupation de locaux comme ceux des ASSEDIC.

L'occupation de locaux est un mode d'action très en vogue dans les mouvements sociaux de ces dernières années. Délaissée par les syndicats après la seconde guerre mondiale, cette forme de protestation est « réinventée » (Pénissat, 2005) à la fin des années 1960 par des entrepreneurs de mobilisation d'extrême gauche, notamment d'inspiration libertaire. A partir de là, l'occupation ne consiste plus tant à bloquer le travail (dans une visée de syndicalisme d'action directe) qu'à s'approprier des lieux symboliques comme des administrations publiques. Plus tard, ce principe est mis en œuvre dans les mouvements de chômeurs (1996-1998) et donne lieu à une vague d'occupation des ASSEDIC (Maurer & Pierru, 2001). Celles-ci répondaient directement à la réduction des droits des demandeurs d'emploi du régime général qui entendaient ainsi porter le conflit là où se situe le point de tension, c'est-à-dire à l'UNEDIC et dans les institutions qui gèrent localement les allocations chômage. Les membres des collectifs AC ! jouent un rôle central dans le recours à ce mode d'action. Leur présence au sein des PAP puis de la CIP-IDF explique donc en partie comment on retrouve, quelques années plus tard, les intermittents du spectacle en lutte dans les bâtiments des ASSEDIC et de leurs « adversaires sociaux »⁹. Ils en maîtrisent d'ailleurs tout autant les aspects pratiques que théoriques, c'est-à-dire la manière concrète dont il faut s'y prendre pour mener à bien une occupation et le discours qui doit l'accompagner pour donner à cet « illégalisme sectoriel » (Péchu, 1996) un sens politique. Le déplacement des troupes mobilisées manifeste la présence de ces promoteurs d'une cause élargie à la précarité et traduit leur volonté de redéfinir les enjeux de la mobilisation au-delà des questions professionnelles et sectorielles. Leur action conduit à sortir le mouvement des mondes du spectacle auxquels il est jusque-là physiquement et symboliquement attaché (déterritorialisation) et à le transporter dans de nouveaux lieux (reterritorialisation) partagés par l'ensemble des salariés concernés par la discontinuité de l'emploi et des revenus.

2.2. Les intermittents aux Assedic

Transporter le mouvement dans ce nouvel espace poursuit un objectif principal, celui d'utiliser le local des ASSEDIC occupé comme porte-voix pour l'expression de certaines revendications en particulier. En effet, puisque le lieu produit en lui-même du sens, on imagine assez mal comment l'occupation d'un bureau d'ASSEDIC pourrait servir, par exemple, à appuyer une revendication sur le registre de l'exception culturelle (un théâtre ou un bâtiment du ministère de la culture s'y prêterait dans ce cas beaucoup mieux en ce qu'ils présentent un lien plus évident avec la culture). Si les intermittents et les précaires investissent ce lieu, c'est d'abord pour rappeler que la catégorie « intermittents du spectacle » ne relève ni du droit du travail ni d'une nomenclature des professions du spectacle mais bien d'un protocole d'accord relatif à l'indemnisation du chômage de salariés à l'emploi discontinu.

⁹ Expression militante qui prend le contre-pied de celle - plus consensuelle et inscrite dans le vocabulaire de la négociation - de « partenaires sociaux », signalant par là qu'ils ne jouent pas avec le MEDEF et la CFDT mais qu'ils se battent contre eux.

L'occupation des ASSEDIC est donc, pour les promoteurs de la cause élargie à la précarité, le prolongement « en acte » de leur dénonciation « en mots » (prises de parole publiques, diverses analyses publiées ou diffusées d'une manière ou d'une autre) du rôle de l'UNEDIC dans la précarisation des salariés par le renforcement des conditions d'accès et de maintien au sein du régime et par la discontinuité de revenus qu'elle engendre.

Ces occupations ont été nombreuses, à Paris sous l'impulsion des « papistes » mais aussi dans de nombreuses autres villes de France (Alès, Grenoble, Marseille...). La plupart du temps ces actions se déroulent dans le calme et la sérénité. Le savoir-faire des militants issus des mouvements de chômeurs y est pour beaucoup. En effet, bien que cette forme d'action soit illégale et se présente comme « radicale »¹⁰, elle respecte, si l'on peut dire, les règles de « l'illégalisme sectoriel ». Tout d'abord, le champ de l'illégalité est clairement délimité. On n'occupe pas n'importe quel bâtiment et pas de n'importe quelle manière : le recours à la violence est exclu, de même que les dégradations matérielles. Ensuite parce que ces actions sont toujours accompagnées d'une « définition de la situation » (Mouchard, 2002) : un ou deux membres du collectif sont chargés de prendre contact dès leur entrée dans les locaux avec un responsable et de lui exposer clairement les raisons de leur présence. L'occupation de l'espace devient ainsi une action politique, elle reste illégale et radicale mais est porteuse d'une signification politique lisible qui la différencie d'un acte de délinquance gratuit.

Bien sûr, les occupations ne produisent pas toujours les effets escomptés (en matière de mobilisation de nouveaux membres ou de satisfaction directe des revendications par exemple) mais elles jouent toujours bien leur rôle de marquage du mouvement. Si les intermittents se mettent en scène et sont perçus comme des professionnels du spectacle dans les théâtres et autres espaces du spectacle, c'est bien en tant que salariés qu'ils se présentent dans les ASSEDIC et, de la même manière, qu'ils se présentent face à leurs « adversaires sociaux ». L'occupation est ici clairement utilisée pour emmener le mouvement dans d'autres lieux, censés alimenter une dimension particulière de la cause et redéfinir l'identité du groupe représenté. Ici, le déplacement des contestataires vers les ASSEDIC (mais aussi les ANPE, le MEDEF...) souligne le fait que le problème posé par le protocole du 26 juin n'est pas propre aux intermittents mais traduit bien une remise en cause générale des principes de la société salariale. La définition des contours de la lutte passe donc aussi en partie par une appropriation d'espaces investis pour le sens qu'ils produisent (« nous sommes des artistes » ou « nous sommes des salariés précaires ») ou que les manifestants leur donnent.

Conclusion

Les espaces occupés sont donc, au même titre que les registres de lutte, les identités revendiquées ou les techniques de lutte, des éléments qui contribuent à définir un mouvement de contestation. Plus précisément même, on peut faire correspondre certains espaces mobilisés avec certaines manières d'envisager la lutte, avec certaines causes : les tenants du registre de la culture et de la défense des droits professionnels sont ainsi dans leur rôle (toujours au sens de Goffman) et « à leur place » (au sens où celle-ci produit le sens qui convient à la situation et au discours tenu) dans un théâtre ou les locaux d'une DRAC alors que les promoteurs du registre de la précarité et de la lutte pour la création de nouveaux droits sociaux collectifs seront plus « à leur place » là où se gèrent les relations entre salariés et employeurs¹¹. En clair, cela signifie que les territoires investis peuvent servir aux entrepreneurs de cause de support

¹⁰ L'adjectif (où sa forme substantivée, la « radicalité ») est fréquemment évoqué mais jamais clairement défini dans les entretiens avec les militants. Il s'inscrit néanmoins toujours dans une stratégie de distinction vis-à-vis de l'attitude « molle » attribuée aux syndicats.

pour redéfinir les enjeux de la lutte (c'est le sens de la notion de décor dans la construction de la façade) et qu'ils ne sont pas simplement les lieux « passifs » dans lesquels se déroulent l'action. Dans les usages militants qui sont faits des divers registres et (donc) des divers espaces, on remarque que les oppositions sont cependant moins nettes : les intermittents mobilisés

- BIBLIOGRAPHIE -

- Auyero, J. (2005), "L'espace des luttes. Topographie des mobilisations collectives", *Actes de la recherche en sciences sociales* n°160, p. 122-132.
- Boumaza, M. & Hamman, P. (2007), *Sociologie des mouvements de précaires. Espaces mobilisés et répertoires d'action*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris.
- Bourdieu, P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Libre examen, Paris.
- Collovald, A. & Gaïti, B. (1991), "Des causes qui "parlent"...", *Politix* n°16, p. 7-22.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972), *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Les éditions de Minuit, coll. critique, Paris.
- Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Les éditions de Minuit, coll. Le sens commun, Paris.
- Heinich, N. (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris.
- Maurer, S. & Pierru, E. (2001), "Le mouvement des chômeurs de l'hiver 1997-1998. Retour sur un "miracle social"", *Revue française de science politique* vol. 51, n° 3, p. 371-407.
- Mouchard, D. (2002), "Les mobilisations des "sans" dans la France contemporaine : l'émergence d'un radicalisme autolimité ?", *Revue française de science politique* vol. 52, n°4, p. 425-447.
- Nicolas-Le Strat, P. (2000), *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris.
- Péchu, C. (1996), "Quand les exclus passent à l'action", *Politix* n°34, p. 114-133.
- Penissat, E. (2005), "Les occupations de locaux dans les années 1960-1970 : processus sociohistoriques de "réinvention" d'un mode d'action", *Genèses* n°59, p. 71-93.
- Sinigaglia, J. (2007), "Un répertoire d'action composite : la mobilisation des intermittents du spectacle entre traditions syndicales, nébuleuse contestataire et spécificité artistique", in Cadiou, S.; Dechezelles, S. & Roger, A. (2007), *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, L'Harmattan, coll. Logiques politiques, Paris. p. 229-247
- Sinigaglia, J. (2007b), "Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs", *Sociétés contemporaines* n°65, p. 27-54.
- Sinigaglia, J. (2008a), *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, Thèse pour le doctorat de sociologie, Université de Metz, mars.
- Sinigaglia, J. (2008b), "Intermittents, artistes ou précaires ? Formes d'identification et registres de mobilisation collective dans le conflit des intermittents", Journée d'étude « Des intermittents aux spectacles. Ressources, emploi, conflit et production dans les secteurs du spectacle », EHESS, Université Paris-Ouest La Défense, septembre. En ligne : <http://journee.cesta.idhe.free.fr/spip.php?article10>

¹¹ On se situe bien ici du point de vue des « entrepreneurs de cause » et non de celui des divers participants au mouvement qui, selon les usages qu'ils font des différents registres de la lutte (par exemple leur manière de les combiner), peuvent très bien se trouver « à leur place » dans les deux types d'espaces.

Snow D., Benford R., "Ideology, frame resonance, and participant mobilization" in Klandermans B., Kriesi H., Tarrow S. (1988), *From structure to action : comparing social movement research across Cultures*, JAI Press, p. 197-217.

Traverso, E., "Bohème, exil et révolution. Notes sur Marx et Benjamin" in Lachaud J.-M. (dir.) (1999), *Art, culture et politique*, PUF, coll. Actuel Marx Confrontation, Paris.