

Les temporalités des activités artistiques et journalistiques

Olivier PILMIS

Centre d'Études Sociologiques et Politiques Raymond-Aron (CESPRA)
EHESS-CNRS

pilmis@ehess.fr

in « Les temporalités des activités artistiques et journalistiques », in M-
C.. Bureau et A. Corsani (dir.), *Un salariat au-delà du salariat ?*, Paris, Presses
Universitaires de Nancy – Editions Universitaires de Lorraine, 2012, p. 79-92.

Pour qui discute avec des comédiens intermittents ou des journalistes pigistes, il est difficile de s'empêcher de relever la récurrence du thème des contraintes temporelles dans les discours qu'ils tiennent sur leur activité. Celui-ci prend des formes variées : urgence à rédiger un article et le remettre, en temps et en heure, à un chef de rubrique ; nécessité de trouver rapidement un engagement afin de conserver son « statut » d'intermittent, ou obligation de se rendre toutes affaires cessantes à une audition à laquelle on a été convoqué à la dernière minute, *etc.* Les activités de pigiste et de comédien sont cependant loin d'être les seules régies par l'urgence et pour lesquelles le « retard » constitue une menace constante : la succession de dossiers à prendre en charge dès que possible scandent également l'activité de nombreux professionnels¹, et la crainte du retard est au cœur des relations entre les groupes industriels et leurs sous-traitants². Pigistes et comédiens font toutefois l'expérience de telles situations d'une manière particulièrement vive, dans la mesure où la succession de projets différents constitue le régime normal du métier et de la carrière. L'autonomie dont

1 Le passage dans le vocabulaire courant, au sein de nombreux mondes professionnels de l'acronyme « *asap* » (« *as soon as possible* ») en constitue un indice remarquable.

2 F. Mariotti, *Qui gouverne l'entreprise en réseau ?*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2005.

bénéficient les uns et les autres pour organiser leur activité s'accompagne ainsi régulièrement d'une forte contrainte temporelle. Dans cette perspective, la comparaison de populations de comédiens et de pigistes permet d'éclairer les temporalités d'activités qui, en raison des modalités spécifiques de leur exercice, présentent une forte discontinuité qui se traduit à son tour, par une volatilité des revenus. L'exploration des différentes temporalités qui scandent ces deux activités de pigiste et de comédien, et leur mise en regard, mettent ainsi en évidence les caractéristiques temporelles de ces deux formes salariées, tout en soulignant la nécessité de prendre en compte les mondes et les marchés au sein desquels elles se déploient. Si comédiens et pigistes forment deux figures exemplaires de travailleurs connaissant des formes d'emploi atypiques, le rapport au temps qu'ils entretiennent ne saurait être *exclusivement* renvoyé à ces formes d'emploi.

Temps visible et temps invisible : Travail, emploi et hors-emploi

L'activité de pigiste, au niveau des rapports qu'elle suppose d'entretenir avec les rédactions de presse, paraît extrêmement éphémère. Entre un pigiste et un chef de rubrique ou un rédacteur en chef, une poignée de coups de fil et quelques courriers électroniques suffisent à définir le cadre d'un échange, si bien qu'il est tentant de le réduire à ces quelques instants pour, finalement, de n'identifier le travail d'un pigiste qu'au temps qui s'écoule entre cet accord initial et la transmission de l'article. De même, le métier de comédien semble se résumer pour un spectateur à son seul temps de présence sur une scène ou un plateau. Certains comédiens contribuent parfois à entretenir cette impression, en rappelant combien leur métier s'exerce sur les planches, et nulle part ailleurs. Évidemment, ces deux impressions sont trompeuses. En ce sens, l'activité de pigiste et de comédien se décompose en deux temps, l'un visible et l'autre invisible.

Telle quelle, cette coexistence de temporalités n'est pas propre aux seuls comédiens ou pigistes. Au contraire, des situations similaires abondent dans bien des univers professionnels. Une partie du métier d'enseignant, comme la préparation des cours ou la correction des copies, demeure ainsi largement immergée. De même, les activités sportives professionnelles sont loin de se limiter à la seule durée d'un match ou d'une compétition sportive, mais incluent aussi les temps d'entraînement et même, à certains égards, l'ensemble des actes de la vie quotidienne participant de l'entretien du corps sportif. À cette énumération pourraient s'ajouter bien des cas de travail à domicile, qui tous compliquent l'appréhension temporelle de l'activité. En tant qu'elle permet, avec le secours d'une part non négligeable de mauvaise foi, de rapporter le travail à une seule de ses dimensions, qui en servirait de mesure exclusive, cette invisibilité d'une partie

du travail alimente certaines critiques envers ceux, dépeints comme « profiteurs », « oisifs » ou « privilégiés », qui bénéficieraient de revenus « sans commune mesure » avec leur temps de travail « effectif ». La distinction de deux temps, corollaire de l'existence de deux espaces de travail (la scène et ses coulisses, pour reprendre les catégories goffmaniennes³), n'est pas, en soi, spécifique aux mondes de la pige et de l'art dramatique.

Les univers du journalisme et de l'art dramatique se révèlent en revanche particuliers dans la mesure où ces deux temporalités distinguent deux ensembles qui recouvrent largement un temps d'emploi, naturellement associé à une rémunération, et un temps hors-emploi qui lui ne l'est pas. Pour ne prendre qu'un exemple simple, le temps de préparation des cours et de correction des copies par un enseignant fonctionnaire participe de son traitement. Le passage d'un temps de travail « visible » à un temps de travail « invisible » n'interrompt pas, en ce sens, les flux de revenus, qui demeurent continus. Tel n'est pas, ou pas toujours, le cas en ce qui concerne journalistes pigistes et comédiens intermittents. Pour ces populations, les pans invisibles du travail ne sont pas nécessairement associés à une rémunération. Cette propriété a pour corollaire que les rémunérations ne sont pas assises sur la totalité du travail, mais seulement sur certaines de ses composantes. Invisibles pour les spectateurs, l'apprentissage du texte et les répétitions effectués par les comédiens ne sont, dans la plupart des cas, pas rémunérés dans le monde de l'art dramatique. Les cachets ne sont alors assis que sur les seules représentations. Dans le cas des pigistes, le travail préparatoire à un « placement de sujet »⁴ ne fait que rarement l'objet d'une rétribution monétaire. Les échanges n'y sont associés à une rémunération qu'à partir de l'accord quant au contenu d'un sujet. Les contours du travail invisible des comédiens et des pigistes prennent dès lors la forme d'un « travail hors-emploi », rendu invisible de la comptabilité des employeurs.

L'exemple du « placement de sujet » tel qu'il se rencontre dans les univers de la pige met en évidence que ce temps particulier de « travail hors-emploi » peut constituer un temps de recherche d'emploi ou, mieux, dans le cas des journalistes pigistes, un temps de création de son propre emploi. En ce sens, le travail des pigistes comprend un temps de constitution des conditions d'émergence d'un emploi ultérieur. Tous les actes nécessaires au « placement de sujet » – recherche, documentation, rédaction d'un « *synopsis* », avant même de contacter un rédacteur en chef ou un chef de rubrique pour lui proposer la réalisation de l'article lui-même – figurent un travail sans emploi mais visant l'emploi. Ils contribuent à ce titre à brouiller les frontières usuelles entre emploi et chômage, pour faire du

3 E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1959 [1973].

4 O. Pilmis, « Faire valoir ses compétences : les pigistes et le placement de sujet », *Formation Emploi*, 99, 2007, p. 75-87.

« travail » la catégorie pertinente pour l'action des journalistes pigistes⁵, l'emploi lui, ne débutant qu'à partir de l'accord, verbal ou écrit, d'une membre de la hiérarchie pour qui l'ampleur et la durée de ce travail préparatoire demeure inconnues. La prise en compte du « placement de sujet » peut inciter à faire de la distinction entre ces deux temporalités du travail l'expression des modalités de recrutement, proches de l'entrepreneuriat⁶, rencontrées dans ces mondes : laissées à la charge des offreurs de travail, les échanges supposeraient une action des comédiens et des pigistes, naturellement invisible dans un premier temps. Dans cette perspective, le « placement de sujet » évoque la situation de comédiens s'attelant, pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, à la conception d'un projet artistique (rédaction d'une pièce, mise au point d'un spectacle, préparation d'un tournage, *etc.*). Outre qu'elles participent de la réalisation de leur vocation artistique par des comédiens dont les activités sont démultipliées⁷, elles peuvent également donner l'opportunité à des comédiens en quête d'engagements (et *a fortiori* de rôle « intéressants » à leurs yeux) d'en créer un correspondant parfaitement à leurs attentes et intérêts artistiques.

Il est toutefois moins commun de trouver des comédiens dont le travail consiste en une *stricte* création d'emploi, même si nombreux sont ceux qui s'adonnent à l'écriture. Les deux situations des comédiens et des pigistes sont loin d'être rabattables l'une sur l'autre. Dans le monde de l'art dramatique, une part importante du travail invisible ne l'est que pour les spectateurs, et pas pour les employeurs ou les autres membres du collectif de travail. Ainsi, contrairement au « placement de sujet » tel qu'il se présente à l'observateur dans le cas des mondes du journalisme, les auditions et *castings* des comédiens sont déjà inscrits dans une perspective d'emploi – le moment de la distribution au sein d'un projet artistique suppose que sa nature et son contenu soient, au moins dans leurs grandes lignes, arrêtés. À ce titre, les procédures de recrutement propres au monde de l'art dramatique s'apparentent davantage à celles des marchés du travail salarié, où la définition d'un poste précède la recherche de son titulaire. Même si tout porte à croire que les univers artistiques reposent davantage encore que d'autres mondes du travail sur la mobilisation de structures réticulaires⁸, les auditions dont les comédiens font l'expérience s'apparentent dans une large mesure aux entretiens

5 O. Pilmis, « Protection sociale, structures marchandes et temporalité de l'activité. Pigistes et comédiens face à l'assurance-chômage », *Sociologie* 1 (2), 2010, p. 215-233.

6 P.-P. Zalio, « Sociologie économique des entrepreneurs », p. 573-607 in P. Steiner et F. Vatin, *Traité de sociologie économique*, Paris, PUF, 2009.

7 P.-M. Menger, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997. M.-C. Bureau, M. Perrenoud, R. Shapiro (dirs.), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

8 M. Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology* 78 (6), 1973, p. 1360-1380. O. Pilmis, « Des "employeurs multiples" au "noyau dur" d'employeurs. Relations de travail et concurrence sur le marché du travail des comédiens », *Sociologie du travail* 49 (3), 2007, p. 297-315.

d'embauche que connaissent de nombreux salariés.

Cette situation est plus nette encore dans le cas des répétitions, qui comptent parmi les dernières étapes de finalisation du projet artistique, et s'inscrivent à ce titre très directement dans l'emploi. L'invisibilité relative du travail effectué en répétition se manifeste cependant dans sa fréquente absence de rétribution. Ce travail est finalement rendu invisible pour les finances d'une compagnie. Si certains comédiens évoquent une rémunération forfaitaire des répétitions, ou leur intégration aux salaires versés en contrepartie des représentations, l'attribution d'une somme particulière aux répétitions est souvent délicate, et les sommes ainsi affectées généralement faibles. L'exemple des comédiens intermittents permet dès lors de souligner certaines conséquences de l'articulation problématique, dans ces mondes, entre travail et emploi, entre travail visible et invisible. Nombreux sont les comédiens qui regrettent, ou déplorent, la modicité, voire l'absence, de rémunérations des répétitions. Par-delà le rappel d'ordre moral du fait que « tout travail mérite salaire », cette situation souligne le fait que c'est souvent la perception d'indemnités de chômage versées par les ASSEDIC au titre de l'intermittence du spectacle qui rendent possible la réalisation d'un certain nombre de projets artistiques, en amputant de leur financement une part non négligeable des salaires. Si le travail invisible des comédiens ne correspond pas à ce « travail hors emploi » propre au monde de la pigne, la question de l'articulation de ce temps particulier aux dispositifs d'indemnisation du chômage demande à être soulevée.

Invisible pour les spectateurs des théâtres et (dans une moindre mesure) des salles de cinéma, invisible aussi de la comptabilité des employeurs, cette part du travail des comédiens l'est également pour cette institution de protection sociale, centrale dans les mondes du spectacle, qu'est l'UNEDIC⁹. L'architecture des règles d'indemnisation du chômage dans le cas des Annexes VIII et X de l'UNEDIC, et leur application à un certain nombre de projets artistiques font que ce travail rendu invisible, non seulement réduit leur durée d'indemnisation des jours qui y sont consacrés (cinq journées de répétition non rémunérées pendant lesquelles un comédien perçoit des indemnités de chômage diminuent d'autant la période durant laquelle il pourra, ultérieurement, être indemnisé) mais ne participe pas à la reconstitution des droits à indemnisation¹⁰. La non-rémunération

9 Le caractère structurant de ce que l'on appelle souvent, et de manière impropre, « l'intermittence du spectacle » est extrêmement bien connu des sociologues. Parmi des références pléthoriques, on se contentera ici d'évoquer, dans des registres théoriques parfois très différents, C. Paradeise, *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998 ; P.-M. Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005 ou encore A. Corsani et M. Lazzarato, *Intermittents et précaires*, Paris, Amsterdam, 2008.

10 En revanche, dans l'hypothèse où une partie des répétitions seraient payées à l'occasion des représentations elles-mêmes, cette pratique contribuerait à accroître le montant du salaire journalier (de ceux qui, à terme, parviendraient à obtenir les 507 heures nécessaires à l'accès à l'indemnisation).

de certains actes de travail des comédiens, qui contribue à les inscrire formellement en dehors de l'emploi, participe dès lors de l'épuisement des droits à indemnisation et en empêche la reconstitution. Historiquement, la prise en compte de cette temporalité particulière a été l'une des sources des débats autour de l'édification d'un système de conversion des jours de travail en heures¹¹, lors de la création des Annexes VIII et X de l'UNEDIC, à partir, justement, d'une distinction entre hors-emploi et chômage¹².

L'appréhension des temporalités de l'activité des comédiens et des pigistes se trouve donc compliquée par le brouillage des frontières entre travail et emploi qui reflète à la fois le flou entre travail visible et travail invisible, et les pratiques de rémunérations propres à certains univers salariaux. Les uns comme les autres présentent des configurations dans lesquels le temps d'emploi ne recouvre pas parfaitement le temps de travail, plus précisément où le premier ne représente qu'une partie du second. Les deux cas des journalistes pigistes et des comédiens intermittents ne sont pas strictement identiques pour autant. En particulier, ces populations diffèrent quant à la manière dont les temps (invisibles) de travail s'articulent à l'emploi. En ce qui concerne les journalistes pigistes, l'invisibilité d'une partie du travail tient au fait qu'il consiste à créer son propre emploi futur. Toute la spécificité du « placement de sujet » dans le monde de la pige tient dans le fait que le travail y précède l'emploi, aussi bien logiquement que chronologiquement. À l'inverse, le travail des comédiens s'inscrit davantage dans un emploi déjà existant, même futur. Mais certains de leurs actes de travail, précédant les représentations ou, parfois, les tournages, sont, en raison de leur absence de rémunérations, rendus invisibles, notamment aux dispositifs de protection sociale. Ce travail est alors, d'une certaine manière, extirpé de l'emploi.

Organisation par projet et structures bureaucratiques : temporalité de l'activité et chaînes de production

Ce premier registre de différences entre les pigistes et les comédiens incite à préciser le regard sur l'organisation de l'activité des journalistes et des comédiens, notamment en prenant en compte leur dimension collective, et les différences dans la manière dont ces activités *collectives* s'inscrivent dans des chaînes de production particulières¹³. Si les deux mondes du journalisme et de l'art

11 Aux termes des règles édictées, un cachet d'une durée d'au moins cinq jours correspond à huit de travail par jour, et douze heures autrement.

12 M. Grégoire, *Un siècle d'intermittence et de salariat. Corporation, emploi et socialisation : sociologie historique de trois horizons d'émancipation des artistes du spectacle (1919-2007)*, thèse de doctorat de sociologie, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, 2009, p. 261 sq.

13 H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982 [1988].

dramatique sont scandés par des événements imprévus (irruption d'un événement bouleversant l'actualité, succès inattendu d'une pièce de théâtre, *etc.*), c'est dans l'univers du journalisme que la crainte du « retard » s'exprime le plus fortement et le plus régulièrement. Cette différence entre pigistes et comédiens met en évidence, au-delà des seules formes salariées, l'impact de l'organisation du travail dans ces mondes sur les temporalités de l'activité.

La coexistence d'un travail visible et d'un autre invisible, et son corollaire qu'est l'existence d'un travail hors-emploi, manifestent l'extériorité des comédiens et des pigistes aux organisations qui les emploient qui, à son tour, renvoie aux caractéristiques de ces organisations. Les marchés de l'art dramatique et de la pige reposent largement sur de micro-organisations aux effectifs réduits, petites structures comptant peu de membres entre lesquels les tâches ne sont pas toujours réparties avec une grande clarté. Cette situation est particulièrement vive dans le cas des comédiens qui, comme les membres d'autres mondes de l'art, font l'expérience d'une organisation par projet¹⁴ dans laquelle les chaînes de production et de collaboration, se constituent à la faveur de la réalisation d'une entreprise artistique particulière. Cette singularité de l'univers de l'art dramatique s'est accrue au cours des dernières décennies, qui a vu l'effacement, voire la disparition, de l'organisation en tant qu'espace durable et pérenne de coordination et de stabilisation de l'activité des différents acteurs. Moins marquée dans le cas de l'audiovisuel, cette évolution est décisive dans celui du spectacle vivant, où les troupes permanentes de comédiens ont disparu au profit des compagnies¹⁵. Celles-ci adoptent la forme juridique de l'association (loi 1901) plutôt que la forme entrepreneuriale. Sa souplesse apparaît en effet particulièrement adaptée aux vicissitudes et à la discontinuité du travail intermittent. « Mise en sommeil » entre deux projets, la compagnie est réactivée lors du lancement d'un nouveau : elle sert alors de structure susceptible de recevoir des financements et des subventions, d'embaucher les personnels nécessaires à la réalisation du projet et de « vendre » la pièce auprès des différents lieux d'accueil. L'activité de la compagnie et donc, *in fine*, son existence demeurent, elles aussi, intermittentes.

Si les comédiens se trouvent « en dehors » des organisations, c'est donc en grande partie lié au retrait de ces organisations de pans entiers du monde de l'art dramatique. Néanmoins, réduire les organisations présentes dans le monde des comédiens et des pigistes à ces seules micro-organisations à l'activité épisodique ne permet pas de rendre compte de la variété des entités que l'on y trouve. Les grandes organisations n'ont pas disparu de l'ensemble des mondes de l'art dramatique et de la pige. Ces employeurs à l'aspect d'organisations bureaucratiques

14 M. J. Piore et C. Sabel, *Les Chemins de la prospérité. De la production de masse à la spécialisation souple*, Paris, Hachette, 1984 [1989]. L. Boltanski et E. Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

15 G. Redon, *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris, L'Harmattan, 2006.

subsistent en particulier dans le secteur audiovisuel, en raison notamment des coûts engagés dans la production. Mais la main d'œuvre y demeure soumise aux impératifs d'une organisation par projets qui laisse toujours la possibilité de renouveler équipes et collectifs de travail. L'existence de telles organisations ne modifie donc que ponctuellement le déroulement de l'activité des comédiens intermittents.

L'existence d'organisations bureaucratiques, de type industriel, est plus évidente dans le monde de la presse, au point de constituer l'un des axes d'interrogation de la presse dans le projet d'enquête proposé au début du XX^e siècle par Max Weber¹⁶. Une compagnie théâtrale se confond souvent, de fait, avec un ou plusieurs comédiens, et l'activité de la première est indissociable de celle des seconds, en épouse les projets et en connaît la discontinuité. Le fonctionnement d'une entreprise de presse, qui consiste dans la publication et la diffusion périodique de produits journalistiques, est en revanche largement indépendant de l'activité des pigistes qui collaborent avec elle et peut même, à certains égards, s'apparenter à une véritable institution¹⁷. Le monde de l'art dramatique se caractérise par une disjonction nette entre l'organisation en tant que structure et en tant que procès de production – ayant rendu possible la quasi-disparition de la première.

Le monde du journalisme se caractérise au contraire par la présence d'un grand nombre d'entreprises où la répartition des tâches se manifeste très concrètement dans la multiplicité des rôles et fonctions récapitulée par « l'ours »¹⁸ d'un titre de presse écrite : directeur de publication, directeur de rédaction, rédacteur en chef, chef de rubrique, secrétaire de rédaction, maquettiste... auxquels il convient d'ajouter les fonctions non directement journalistiques (services publicité, abonnement, ventes, administration, gestion, marketing, *etc.*). Le monde du journalisme, lui aussi, repose de manière cruciale sur un tissu de micro-entreprises, mais il se caractérise également par l'existence de très grandes entreprises, comptant plusieurs centaines de salariés. Cependant, l'existence de telles organisations n'implique pas, loin s'en faut, que les pigistes travaillent en leur sein. Qu'ils entrent en rapport économique avec elles ne signifie pas pour autant qu'ils en soient « membres » au sens plein et entier du terme. En témoignent les termes qui, dans le langage indigène, servent à distinguer les journalistes pigistes des non-pigistes : ces derniers sont en effet souvent décrits comme « attachés », « intégrés », « permanents ».

Que les comédiens et les pigistes soient extérieurs aux organisations elles-

16 Ce projet a été présenté et commenté par G. Bastin (« La Presse au miroir du capitalisme moderne. Un projet d'enquête de Max Weber sur les journaux et le journalisme », *Réseaux*, 109, 2001).

17 J. G. Padioleau, « *Le Monde* » et le « *Washington Post* », Paris, PUF, 1985, p. 29-31, p. 331-336.

18 Le terme indigène d'« ours » désigne l'encadré, généralement situé dans les premières pages d'une publication écrite, où sont récapitulés et nommés les principaux responsables administratifs et journalistiques.

mêmes ne signifie toutefois pas leur émancipation des contraintes qu'elles font peser sur leur activité. Les organisations informent les actions individuelles en leur proposant, voire en leur imposant les cadres auxquelles elles doivent se conformer. La mise au jour de ces contraintes permet de soulever les différences de nature et de cyclicité du marché des produits entre les deux mondes de l'art dramatique et de la pîge, qui joue un rôle déterminant pour l'inscription temporelle de l'activité.

En dépit de leurs similitudes, les marchés de la pîge et de l'art dramatique ne sont pas superposables sous cet espèce. En particulier, tandis que les entreprises de presse se caractérisent par une production régulière et cyclique, les compagnies théâtrales et entreprises de production audiovisuelle ne produisent qu'à des rythmes irréguliers. Aux structures ténues, souples et à l'activité *discontinue* propres au monde de l'art répondent, dans le monde du journalisme, de véritables administrations assurant une production régulière et surtout *continue*. L'activité de production de l'information possède une dimension industrielle là où la production de spectacles relève davantage de l'artisanat, même dans ses secteurs les plus capitalistiques comme l'audiovisuel¹⁹. D'un point de vue organisationnel, les deux secteurs présentent donc d'importantes dissimilarités : à la discontinuité du marché des produits artistiques s'oppose la régularité du marché des produits journalistiques, même si la périodicité s'échelonne de la publication annuelle d'un produit unique (dans le cas de certains almanachs ou de certaines revues) à une publication quasiment en temps réel (dans le cas de radios ou télévisions d'information continue, de sites Internet et surtout d'agences de presse).

Cette propriété éclaire l'articulation entre travail et produit rencontrée dans chacun de ces deux mondes. L'entreprise de presse est le seul intermédiaire entre le pigiste et celui qui apparaît comme consommateur final – lecteur, internaute, auditeur, téléspectateur... Elle achète le fruit de son travail à un pigiste, pour le diffuser par la suite. Un comédien, quant à lui, est employé par une compagnie (ou une production audiovisuelle)²⁰ qui elle-même va ensuite vendre le produit (spectacle vivant ou enregistré) à un lieu de diffusion (salle de théâtre ou de cinéma) qui percevra directement les recettes de billetterie associées aux représentations. Dans le monde de l'art dramatique, c'est au niveau de ces lieux de diffusion que se retrouvent essentiellement des entités bureaucratiques et rationalisées, similaires aux entreprises de presse, dont l'activité est rythmée par l'enchaînement des saisons théâtrales ou la rotation des films à l'affiche. Pour cette raison, un pigiste se trouve en contact plus étroit avec le marché des produits que

19 Ainsi, l'intérêt de Max Weber pour le journalisme (« Le premier des sujets... Allocution prononcée en 1910 à Francfort à l'occasion des premières assises de la sociologie allemande », *Réseaux*, 51, 1992) s'inscrit dans le cadre plus général de son analyse du capitalisme et de son interrogation sur la rationalité (G. Bastin, « La presse au miroir du capitalisme moderne... », *loc. cit.*).

20 Pour simplifier le propos, on omet ici le rôle des intermédiations dans le monde de l'art dramatique, qui peuvent s'incarner dans les figures de l'agent ou du directeur de casting, davantage en vigueur dans le monde du spectacle enregistré, et qui introduit un anneau supplémentaire dans la chaîne de coopération aboutissant à la production d'un spectacle, sans modifier l'articulation entre marchés du travail et des produits.

ne l'est un comédien. Alors que la temporalité de l'activité de ce dernier est dictée par le rythme, irrégulier, de production des compagnies et production, un pigiste voit la sienne épouser le *tempo* régulier d'une entreprise de presse en contact direct avec son lectorat ou son audience. Son activité, en ce sens, connaît des scissions proches de celles des journalistes non-pigistes. La morphologie de ce système de marchés permet de rendre compte de l'existence des contraintes organisationnelles plus fortes dans le cas des pigistes que dans celui des comédiens.

La cyclicité de la production journalistique au sein d'organisations souvent bureaucratiques suppose la livraison régulière, pour des dates fixes et fixées à l'avance, de sujets et articles. Que les pigistes ne disposent pas de bureaux dans les locaux, qu'ils travaillent à distance et qu'ils entretiennent un rapport d'extériorité avec les entreprises ne fait rien ici à l'affaire. Le respect des formats²¹, des délais, des dates et autres *deadlines* est pour cette raison centrale dans le monde des pigistes – à plus forte raison peut-être que leur absence physique peuvent impliquer des rappels à l'ordre particulièrement tardifs. Si bien que les employeurs font de ce respect des délais l'une des vertus cardinales de ce monde professionnel : le « bon » pigiste, c'est d'abord celui qui n'est pas en retard. L'émergence de l'enjeu des délais naît de ce report de la temporalité de la production des entreprises de presse sur l'activité des pigistes, sans qu'on le retrouve de la même manière dans un autre univers, tel celui de l'art dramatique.

*

*

*

Les spécificités de la forme salariale que connaissent les comédiens intermittents et les journalistes pigistes s'exprime notamment dans la manière dont ces activités s'organisent temporellement. En particulier, l'exercice de collaborations éphémères, même quand elles sont répétées, contribue au brouillage des catégories usuellement employées pour décrire le monde du travail salarié : s'y rencontrent des moments qui mêlent des aspects de chômage et d'emploi, battant en brèche leur nécessaire distinction naturelle dans la plupart des mondes du

21 Le terme de « formats » désigne, au sens large, l'ensemble des conventions d'écriture qui définissent l'identité d'une publication. Dans une certaine mesure, ils sont les vecteurs de diffusion des normes organisationnelles, expriment l'appartenance d'un journaliste à un collectif de travail porteur d'une identité particulière et permettent de distinguer les « bons » journalistes des « mauvais » (C. Lemieux, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Métailié, 2000 ; E Lagneau, « Le Style agencier et ses déclinaisons thématiques. L'exemple des journalistes de l'agence france presse », *Réseaux* 111, 2002, p. 58-100).

travail ; à l'inverse, l'existence d'un temps de « travail hors emploi », à la faveur (surtout dans le monde de la pigue) d'une relative confusion entre marché du travail et des produits, met à mal l'identification commune entre travail et emploi, en en mettant en scène leur possible disjonction. Toutefois, si ce salariat particulier qu'est celui des comédiens intermittents et des journalistes pigistes informe la manière dont sont qualifiés certains moments de l'activité, il n'en est pas l'exclusive influence. Ainsi, les pratiques de rémunérations au sein des secteurs participe de la qualification des temps sociaux comme « emploi » ou comme relevant d'une autre définition. De même, le type d'organisation avec lesquels les individus sont en contact contribue, lui aussi, à créer un rapport au temps particulier, notamment dans la mesure où les rythmes propres aux organisations elles-mêmes sont susceptibles de se reporter sur les individus qui, bien que n'en étant pas formellement membres, entretiennent avec elles des rapports économiques réguliers.