

Un système de réglementation professionnelle en crise : la carte d'identité professionnelle de la cinématographie

par Janine Rannou

La carte d'identité professionnelle garantit la qualification et régleme nte l'accès aux professions cinématographiques. Pour défendre le marché du travail, la communauté professionnelle s'est fermée sur le cinéma, excluant la télévision et les autres productions audiovisuelles. Celles-ci ont un marché parallèle du travail où prédomine une régulation marchande.

Etre titulaire d'une carte d'identité professionnelle (CIP) délivrée par le Centre national de la cinématographie (CNC) est nécessaire, selon la réglementation en vigueur, pour travailler comme technicien ou cadre dans la production cinématographique.

Le principe de la carte d'identité professionnelle nécessaire à l'exercice du métier est relativement peu répandu. On le trouve – mais sous des formes différentes – chez les journalistes. Il s'apparente, en tant qu'élément de réglementation de l'accès à une activité professionnelle, aux règles qui régissent l'accès à un certain nombre de professions libérales (avocats, architectes, médecins...).

Ces règles, spécifiques à chacun des groupes professionnels que nous venons de citer, constituent,

dans tous les cas, un facteur puissant de définition et d'identification d'une communauté professionnelle. Elles permettent de définir un espace social et professionnel fondé sur une triple homogénéité : communauté d'action, communauté de culture, communauté d'intérêt¹. L'identité professionnelle de chacun est attestée par un signe distinctif (carte d'identité professionnelle pour les uns, inscription à un ordre pour d'autres...) qui suppose une certaine qualité professionnelle. Cette identité est reconnue en dehors même de l'activité proprement dite : « je suis réalisateur » ou « je suis monteur et cette qualité m'est officiellement et définitivement reconnue en dehors de l'emploi que j'occupe. »

1 D. Segrestin, *Le phénomène corporatiste*, Fayard, 1985.

L'ouverture du marché européen interdira sans doute de laisser les choses en l'état : les réglementations professionnelles nationales étant totalement hétérogènes. La recherche de parités entre ces réglementations interférera sans nul doute avec chacune d'elles, et ce d'autant plus que les systèmes réglementaires nationaux sont fragiles.

Tableau 1
Le positionnement des intermittents par rapport aux différents marchés

<p>Marché réglementé : production cinématographique</p>	<p>Marché non réglementé : autres productions audiovisuelles</p>
<p>Pool des intermittents</p>	
<p>Intermittents titulaires d'une carte d'identité professionnelle</p>	<p>Intermittents non titulaires d'une carte d'identité professionnelle</p>

LA CARTE D'IDENTITÉ PROFESSIONNELLE, UN DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA COMMUNAUTÉ PROFESSIONNELLE

On voit pour la première fois apparaître le terme de carte d'identité professionnelle dans un projet d'organisation de l'industrie cinématographique, présenté le 17 mars 1939 par le ministre socialiste de l'Éducation nationale, Jean Zay, devant la Chambre des députés.

VERS UN PROCESSUS DE RÉGLEMENTATION

L'article premier du titre III de ce projet de loi précise « toute personne qui, pour les projeter en public et dans un intérêt commercial, prend sur la voie publique ou dans les lieux et établissements ouverts au public des vues cinématographiques ou prête assistance à l'opérateur pour les prises de vues ou l'enregistrement du son, sera tenue de justifier de la possession d'une carte d'identité professionnelle. »

L'article ne précise pas vraiment l'objet de cette carte. S'agit-il d'une « autorisation de police » pour des besoins de sécurité sur les lieux publics ? S'agit-il plutôt d'une garantie « morale » liée à la responsabilité de la production et de la diffusion d'images

qui relèverait plutôt d'une logique déontologique telle que celle à laquelle sont soumis les journalistes à propos de la production et de la diffusion d'informations ? En tout état de cause il y avait là une volonté de contrôle.

Ce projet est un projet gouvernemental. Nous ignorons jusqu'à quel point il correspond à une revendication professionnelle. Nous connaissons l'opposition fondamentale des organisations d'employeurs à l'ensemble du projet Jean Zay jugé trop interventionniste. Mais les expressions patronales de l'époque restent muettes sur le problème de la carte d'identité professionnelle. Quant aux organisations syndicales de salariés, les archives de la Fédération du spectacle³ ayant été brûlées pendant la guerre, nous n'avons pu trouver trace des réactions des syndicats de salariés à ce projet.

Nous savons par contre que le projet Jean Zay est la suite logique, voire l'aboutissement, d'une série d'interventions de l'État dans les relations entre employeurs et salariés dans la production cinématographique depuis 1936, interventions qui ont toutes reçu le soutien de la principale organisation de salariés⁴. L'État a tout d'abord fortement incité les employeurs à accepter une négociation avec les organisations de salariés en vue d'aboutir à la signature d'une convention collective (1937)⁵. Il a exigé la mise en place d'un système de paiement des congés aux salariés par application de la loi sur les congés payés ; ceci s'est traduit par la création en 1938 de la Caisse des congés spectacles, organisme patronal chargé de récupérer les montants des droits aux congés des salariés intermittents et de les répartir chaque année entre les individus.

Parallèlement, sur demande de l'Association professionnelle regroupant les employeurs de la photographie et de la cinématographie, l'école professionnelle de Vaugirard a été transformée en « Ecole des métiers », ce qui lui permet d'être subventionnée par l'État⁶.

3 La Fédération du spectacle, affiliée à la Confédération générale du travail, fédère les principales organisations de salariés du secteur cinématographique, notamment le syndicat des techniciens du film. Cf. *Les métiers de l'image et du son*, Groupe interministériel aux métiers de l'image et du son (tome 2 à paraître).

4 Application de la loi du 24 juin 1936 sur les conventions collectives, visant à généraliser le processus conventionnel et créant un nouveau type de convention collective réservée aux seuls syndicats représentatifs ouvriers et patronaux.

5 On s'inscrit ici dans un mouvement général de formalisation des rapports de travail. Cf. F. Sellier, *La confrontation sociale en France 1936-1981*, PUF, 1984. « C'est le gouvernement Léon Blum qui parviendra à imposer le premier cadre efficace des nouveaux rapports de travail » basés sur « la reconnaissance d'un droit collectif des salariés face à leurs employeurs. »

6 Cf. *Les métiers de l'image et du son*, op. cit.

Petit à petit, l'Etat s'insère comme acteur à part entière dans la définition des formes réglementaires d'organisation de la profession.

Le projet Jean Zay ne voit pas le jour en raison de la déclaration de guerre. C'est le gouvernement de Vichy qui mettra en œuvre pour la première fois le système des cartes d'identité professionnelles. Cette « première » explique que, pour beaucoup, le système des cartes d'identité professionnelles actuellement en vigueur est une survivance de Vichy. Pour notre part, nous proposons de considérer que le gouvernement de Vichy a su s'appuyer sur des traditions corporatives, sur des revendications de réglementation-moralisation du marché du travail, pour mettre en place un système d'organisation sociale et professionnelle qui gère les conflits et présente une alternative à l'exercice de la lutte des classes. S'y ajoutent les conséquences de la législation antisémite qui dépassent largement la dimension professionnelle. Cette capacité à s'inscrire dans des traditions profondes de la société française et à s'approprier des projets préexistants explique que, débarrassée de ses éléments les plus réactionnaires, l'œuvre de Vichy ait pu survivre en partie, notamment sur le plan institutionnel et administratif ⁷.

La loi du 26 octobre 1940 ⁸ réglemente l'autorisation d'exercice dans les professions cinématographi-

7 R. Salais, *L'invention du chômage*, PUF, 1984.

8 1940 : année de création des ordres professionnels des médecins et des architectes, sur le modèle de celui des avocats qui, lui, est fort ancien.

ques et institue pour « *les principaux collaborateurs des entreprises rattachées à l'industrie cinématographique et les collaborateurs de création du film une carte d'identité professionnelle délivrée par le Comité d'organisation professionnelle.* » ⁹

L'institutionnalisation de la réglementation de l'accès aux professions cinématographiques fait partie d'un ensemble de mesures qui accompagnent les dispositions d'organisation industrielle. Il s'agit de mesures de contrôle de la main-d'œuvre : en ce qui concerne l'industrie cinématographique, la référence explicite à la loi du 3 octobre interdisant aux juifs l'accès aux activités de production, distribution et exploitation cinématographique est, à ce titre, parfaitement claire.

9 La loi du 16 août 1940, sur l'organisation provisoire de la production industrielle, stipulait dans son article 2 : « à titre provisoire et jusqu'à l'établissement du cadre définitif de l'organisation professionnelle il sera créé dans chaque branche d'activité industrielle ou commerciale dont la situation rendra cette création nécessaire un comité d'organisation. Ce comité sera chargé, sous l'autorité du ministre secrétaire d'Etat à la Production et au Travail :

1) d'effectuer le recensement des entreprises, de leurs moyens de production ;

2) d'arrêter les programmes de production et de fabrication ;

3) de fixer les règles s'imposant aux entreprises en ce qui concerne les conditions générales de leur activité, le souci de la qualité, l'emploi de la main-d'œuvre... »

Pour l'industrie cinématographique, ce comité d'organisation professionnelle sera créé sous le nom de Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC).

Les organes de régulation

Par application de la loi du 16 août 1940, concernant l'organisation provisoire de la production industrielle, est créé le 2 novembre 1940 le *Comité d'organisation de l'industrie cinématographique* (COIC).

Il s'agit d'un organisme professionnel, où les représentants de la profession sont choisis par le gouvernement, chargé :

— d'effectuer le recensement des entreprises, de leurs moyens de production, des stocks et de la main-d'œuvre ;

— d'arrêter les programmes de production et de fabrication ;

— de fixer les règles s'imposant aux entreprises en ce qui concerne les conditions générales de leur activité, le souci de la qualité, l'emploi de la main-d'œuvre.

Le COIC a été supprimé le 28 août 1945 et remplacé par un Office professionnel du cinéma, qui présente des caractéristiques fort différentes de celles du COIC, même si son champ d'intervention est proche : notamment les membres du comité consultatif sont proposés par les syndicats les plus représentatifs. Cet office professionnel a été sup-

primé en application de la loi du 26 avril 1946 qui abolit les offices professionnels.

La loi du 25 octobre 1946 crée le *Centre national de la cinématographie* (CNC), cœur du système de réglementation de l'activité cinématographique puisqu'il concentre à la fois le pouvoir sur le produit, ses conditions de fabrication et de commercialisation et le pouvoir de réglementation professionnelle.

La loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle crée une nouvelle instance de régulation : la Haute autorité de la communication audiovisuelle. Celle-ci sera remplacée, en application de la loi du 27 novembre 1986, par la Commission nationale de la communication et des libertés, elle-même remplacée en 1988 par le *Conseil supérieur de l'audiovisuel* (CSA).

Ces trois organismes, même s'ils présentent des caractéristiques différentes, relèvent d'une logique de régulation et de réglementation qui concerne exclusivement l'activité audiovisuelle et n'ont aucune compétence en matière de réglementation professionnelle. Le CSA se voit confier cinq grandes fonctions : régulation du paysage audiovisuel ; autorisation des radios, des chaînes privées, des programmes par satellite et des réseaux câblés ; nomination des présidents des sociétés nationales et des personnalités qualifiées ; contrôle des obligations ; pouvoir de sanction.

LA MISE EN PLACE DU SYSTÈME ACTUEL

La plate-forme revendicative du Comité de libération du cinéma français comportait la création¹⁰ d'une carte d'identité professionnelle. Plusieurs années de discussions et de négociations seront nécessaires pour aboutir, à partir de cette revendication, aux procédures réglementaires d'organisation et de contrôle de l'industrie cinématographique qui sont, aujourd'hui, à quelques détails près, toujours en vigueur. Ces années d'élaboration sont pour nous intéressantes car elles sont l'occasion, pour les promoteurs du système, de développer leurs attentes par rapport à la CIP.

Deux étapes importantes apparaissent dans cette élaboration :

— le 28 mars 1947, première décision réglementaire du directeur du Centre national de la cinématographie (CNC) qui confirme certaines décisions prises par le COIC, dont le principe d'une carte d'identité professionnelle ;

— le 27 février 1952 décision réglementaire n° 27 du directeur du CNC qui fixe les conditions d'attribution de la carte d'identité professionnelle qui prévalent encore aujourd'hui.

Les deux textes sont inspirés par deux philosophies différentes de la définition du « professionnel » du cinéma, qui se traduisent en particulier par le nombre des cartes attribuées.

Dans son article premier, la décision réglementaire n° 1 de 1947, maintient provisoirement en vigueur la décision n° 4 du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) « *fixant les conditions d'attribution et de retrait de la carte d'identité professionnelle.* » Celles-ci se trouvent bien évidemment débarrassées de la référence à tous les textes antisémites visant au contrôle de la main-d'œuvre. Cette décision, prise très rapidement peu de temps après la création du CNC en octobre 1946, est une réponse provisoire à la plate-forme revendicative du

¹⁰ L'utilisation du terme « création » n'est pas anodin. Il tend à montrer que les promoteurs de la plate-forme (parmi lesquels les responsables du syndicat des techniciens du film jouaient un rôle important) se démarquaient du système mis en place par Vichy.

Comité de libération du cinéma français, et aux demandes du syndicat des techniciens du film. Elle correspond à une étape influencée par une position de force de ce syndicat qui regroupe, à l'époque, la quasi-totalité des techniciens et cadres de la production cinématographique ¹¹, et d'une position moins forte des organisations de producteurs à l'égard des pouvoirs publics.

Les arguments du syndicat des techniciens du film pour revendiquer une carte d'identité professionnelle sont éclairants quant à la place de cette procédure dans le mode de fonctionnement et de renouvellement de la profession. Dans *Le Spectacle* (revue éditée par la Fédération du spectacle CGT, à laquelle adhère le syndicat des techniciens) daté de novembre-décembre 1946, à propos d'un projet d'organisation interne du CNC, on lit : « les cartes doivent constituer un véritable brevet d'aptitude professionnelle... » Dans ce cadre « il est impossible de concevoir un système en vertu duquel l'organisation générale de la formation professionnelle et l'élaboration d'une place générale des études et des stages d'une part, la délivrance des cartes d'autre part seraient confiées à deux services différents... » Dans le même texte, un peu plus loin : « la délivrance des cartes fait partie de la politique générale de production puisqu'elle doit dépendre étroitement des besoins de l'industrie. »

Deux arguments donc : tout d'abord la nécessité d'un système de validation de la qualification professionnelle dans une profession où le salariat intermittent est dominant et où chaque salarié doit négocier ses contrats de travail avec des employeurs toujours différents. Le système de validation est d'autant plus

important que l'accès à la profession ne se fait pas, comme chez les avocats ou les médecins, sur titres et doit donc reposer sur la définition de critères le plus objectifs possible pour que l'attribution présente un caractère d'automatisme. On voit apparaître dans ce texte les critères « études » et « stages » sur lesquels est fondé le système actuel.

En second lieu, la carte professionnelle répond à la nécessité de réguler les flux d'entrée dans la profession en fonction de la demande de travail dans l'industrie cinématographique.

Ces deux objectifs sont à nouveau précisés dans un texte interne à la Fédération quelques mois plus tard :

« L'institution de la carte professionnelle est absolument indispensable pour les raisons suivantes :

a) une raison de stabilité d'emploi. La profession cinématographique jouit en effet d'un prestige et d'un pouvoir attractif tel, qu'il est à craindre que si elle n'est pas réglementée un nombre excessif de postulants et particulièrement des jeunes gens ne quittent leur profession d'origine pour le cinéma. Or, les possibilités d'absorption de main-d'œuvre ne sont nullement indéfinies et il importe donc de protéger ces postulants contre eux-mêmes en les empêchant d'entrer dans une profession où ils souffriraient du chômage. Mais il faut également protéger les professionnels chevronnés qui ont fait de ce métier leur gagne-pain, qui ont acquis une spécialité et qui doivent être assurés de travailler normalement, sans être en concurrence avec des travailleurs occasionnels pour lesquels le cinéma ne serait qu'un métier d'appoint.

Enfin, deux écoles fonctionnent : l'école technique de cinéma et de photographie (dite école de Vaugirard) et l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). La durée des études est de deux ans à Vaugirard et de trois ans à l'IDHEC. L'ensemble de la profession a constaté par expérience que la formation donnée dans ces écoles était de loin la meilleure du point de vue professionnel. Mais pour que se présentent à ces écoles des candidats d'une qualité suffisante, il faut qu'ils soient assurés d'avoir, grâce à leur diplôme, une certaine garantie d'emploi dans l'industrie cinématographique. Cela n'est possible que par l'institution d'une carte professionnelle dont l'obtention peut faire l'objet de dispositions avantageant les élèves de ces écoles. L'argument selon lequel une telle réglementation revient à réserver l'accès à l'industrie cinématographique à des jeunes gens ayant les moyens de faire des études ne tient pas, compte tenu qu'ont été récemment

¹¹ Cf. *Les métiers de l'image et du son* (tome 2).

institués dans l'une et l'autre de ces écoles des examens probatoires ouverts aux autodidactes et qui donnent à ceux qui les subissent avec succès les mêmes droits qu'aux élèves réguliers.

b) *une garantie de valeur professionnelle.* L'industrie cinématographique présente un caractère particulier en raison de l'étroite interdépendance artistique et technique des fonctions de chacun des salariés. C'est pourquoi l'introduction d'un seul élément non qualifié professionnellement suffit à dérégler le travail de toute une équipe, amener des dépassements sur les devis des films et peut même, dans certains cas, provoquer des accidents graves dans la production. »¹²

La CIP apparaît non seulement comme un titre de reconnaissance pour le professionnel mais aussi comme une « garantie de la valeur professionnelle », et donc, comme tel, facteur réducteur d'incertitude quant au résultat attendu à l'égard des employeurs et des autres professionnels. Il est à noter que, dans la plupart des professions à accès réglementé, c'est le titre qui joue ce rôle de point de repère, de code qui signifie implicitement la qualité et la spécificité de compétences professionnelles identifiées¹⁴.

Il s'agit ici, et c'est original, de définir des critères d'attribution qui permettent à la carte d'identité pro-

¹² Extraits d'une note interne de la Fédération du spectacle, début 1947.

Ce texte interne est beaucoup plus précis que le précédent. La formulation « *dépendre étroitement des besoins de l'industrie* » se trouve largement précisée : il s'agit clairement de mettre en place un système protectionniste qui filtre l'entrée dans la profession en fonction de ses capacités d'absorption et protège par là-même les professionnels en place. Il s'agit là d'une des règles qui sous-tendent les « *modèles corporatistes*. »¹³

Par ailleurs, ce texte fonde très clairement la définition de l'identité de la communauté professionnelle sur l'argument de la spécificité qui repose ici sur « *l'étroite interdépendance artistique et technique* » d'une part et sur le caractère collectif du travail de création technico-artistique d'autre part.

fessionnelle de jouer à la fois le rôle d'un système de validation garant de la qualité professionnelle, et d'un système de régulation de l'accès à la profession sans qu'il y ait référence stricte à un diplôme ni donc possibilité de fixation, par là même, d'un *numerus clausus* à l'entrée.

¹³ Cf. D. Segrestin (« *Considéré comme système, le corporatisme est un mécanisme de régulation économique et politique qui tend à isoler une communauté professionnelle pour aboutir à une combinaison optimale des facteurs de production à l'intérieur de ce secteur* ») in *Le phénomène corporatiste*, op. cit.

¹⁴ Cf. C. Paradeise, « *Rhétorique professionnelle et expertise* », *Sociologie du Travail* n° 1, 1985 et P. Rivard, « *La codification sociale des qualités de la force de travail* » in *Le travail : marchés - règles - conventions*, INSEE-Economica, octobre 1986 (à propos des avocats, des médecins, des ingénieurs, des experts comptables...).

La préoccupation du titre n'est pas absente de la réflexion syndicale. Le texte que nous venons de citer en témoigne. La formulation défensive des paragraphes consacrés aux deux écoles professionnelles spécialisées¹⁵ dans les formations des collaborateurs technico-artistiques tient sans doute aux difficultés rencontrées à l'intérieur même du syndicat pour faire accepter le principe de la place de la formation initiale dans le processus de reproduction de la qualification.

Les interprétations actuelles des motivations des promoteurs de la carte d'identité professionnelle insistent tantôt sur le versant validation de la qualification, tantôt sur le versant régulation des flux. Il s'agit en fait de deux éléments profondément liés dans la stratégie de constitution des règles de fonctionnement des professions. Ces règles apparaissent selon l'expression de C. Paradeise comme le produit d'une transaction : « *les travailleurs garantissent la valeur d'usage du collectif qu'ils forment (en organisant les conditions de sa reproduction et de sa mise en œuvre aux rythmes dictés par la demande sur le marché des produits) contre la garantie d'une rémunération (salaire, prime) mais aussi une large marge de liberté dans l'organisation du travail et les critères de répartition de la rémunération.* »¹⁶

Dans ce processus de transaction, la charge de la preuve de la qualité et de la spécificité des compétences revient aux salariés. Historiquement, la CIP a été le moyen que les salariés se sont donné pour faire reconnaître « *la valeur d'usage du collectif professionnel qu'ils forment.* »

La convention collective de la production cinématographique, quant à elle, a organisé les modalités de cette transaction.

Sur quels critères vont s'appuyer les salariés pour répondre au double enjeu validation/régulation ? C'est en objectivant et donc en systématisant les pratiques dominantes d'accès et de cheminement professionnel qu'ils y apportent une réponse.

Ces pratiques font une large place au compagnonnage hérité, sans doute, de la période où les collaborateurs de la production cinématographique étaient

des artisans¹⁷ et non des salariés intermittents. Les traditions de cooptation par le professionnel expérimenté d'un ou plusieurs assistants et d'un ou plusieurs stagiaires, auxquels il transmet par la pratique collective de travail des savoirs et savoir-faire, ont résisté au changement de statut des collaborateurs.

Ces traditions reposent sur une double conviction partagée, semble-t-il, par les salariés et les employeurs :

— les connaissances et savoir-faire transmis ne sont que très partiellement formalisés dans les écrits et restent donc essentiellement ésotériques¹⁸. Seuls un apprentissage et une relation de disciple à maître peuvent assurer la totalité de la transmission¹⁹. Après son apprentissage, l'individu détient une compétence propre qu'il va pouvoir négocier sur un marché du travail où il se constituera une réputation individuelle ;

— les savoir-faire sont suffisamment longs à acquérir pour permettre une hiérarchisation des individus en fonction de la durée de leur expérience.

Par ailleurs, autant que les savoirs et savoir-faire, les valeurs et les normes du groupe professionnel doivent être transmises au jeune candidat. Tout ceci se traduit dans les critères d'attribution de la carte.

— *Le premier critère est le stage.* L'accès au stage se fait par cooptation par un professionnel plus expérimenté auprès duquel le stagiaire acquiert des savoirs et savoir-faire. L'organisation de l'apprentissage à partir du couple maître-disciple est ainsi respectée.

Il faut justifier d'une participation à plusieurs longs métrages pour obtenir une carte professionnelle d'assistant puis, selon le même système, une carte professionnelle de chef d'équipe. Le critère d'ancienneté est, comme dans nombre de communautés professionnelles – en particulier de communautés professionnelles ouvrières –, le critère de cheminement reconnu dans le cadre de filières totalement organisées²⁰. Cette nécessaire participation à plusieurs longs métrages joue ainsi un rôle de régulation : l'accès se fait en fonction des capacités de stages offertes par le secteur.

15 Il s'agit de :

— l'École professionnelle de la photographie et du cinéma plus connue sous le nom de « Vaugirard ». École créée en 1926 à l'initiative d'une association d'employeurs et devenue en 1973 école de métiers ;

— l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) organisme créé en 1943 à l'initiative de professionnels prestigieux, par ailleurs, membres influents du Syndicat des techniciens du film, et subventionné par le ministère de la Culture.

16 C. Paradeise, « Des savoirs aux compétences : qualification et régulation des marchés du travail », *Sociologie du Travail* n° 1, 1987.

17 Le statut des salariés intermittents à employeurs multiples est créé en 1936.

18 Cf. P. Rivard, op. cit. et R. Cornu, « La noblesse ouvrière et la maîtrise de l'ouvrage » in *Le travail : marché - règles - conventions*, op. cit.

19 Cette place donnée aux savoirs et savoir-faire non formalisés apparaît comme un des éléments clefs de constitution des règles professionnelles. Cf. P. Tripier : « *il y a une relation circulaire entre capacité d'organisation, protection de la concurrence et ésotérisme* » (*Approches sociologiques du marché du travail : essai de sociologie du travail*, thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1984).

20 D. Segrestin, *Le phénomène corporatiste*, op. cit.

Tableau 2
**Les conditions d'attribution
 de la carte d'identité professionnelle**

Sous Vichy	Système actuel
Application de la loi du 3 octobre 1940 qui interdit aux juifs de participer à la production, la distribution ou la présentation de films cinématographiques.	Attribution <i>automatique</i> pour une durée illimitée à partir de <i>critères objectifs</i> . Durée de l'expérience calculée à partir du nombre de participations à des productions cinématographiques et, dans certains cas, diplômes de formation professionnelle (BTS de la cinématographie, diplôme de l'IDHEC).
Justification de sa capacité professionnelle (participation à trois films dans la catégorie d'emploi considéré).	
Examen des candidatures effectué par une commission composée de quatre membres (deux patrons, deux salariés) désignés par le directeur du COIC.	
Possibilité de provoquer une enquête.	
Carte attribuée pour une durée de trois mois renouvelable par apposition d'une vignette oblitérée comportant la désignation de l'emploi.	

— *Le second critère est la formation initiale.* Dès le texte de 1952 pour le diplôme de l'IDHEC, en 1964 seulement ²¹ pour le diplôme de Vaugirard, ces deux titres valent dispense d'une partie des stages longs métrages normalement requis pour l'attribution de la carte dans un certain nombre de spécialités. Il s'agit là d'une reconnaissance apparemment bien modeste : la réussite à un concours très sélectif suivi de deux ans d'étude (BTS) ou trois ans (diplôme de l'IDHEC) est ainsi assimilée, au mieux, à la participation à deux stages sur des films de long métrage.

Cette étrange équivalence est sans doute l'expression d'une méfiance des professionnels vis-à-vis de la formation initiale même si celle-ci est assurée dans le cadre d'institutions étroitement ajustées aux dimensions de la communauté, d'une survalorisation de l'expérience, et aussi d'une volonté de protection des professionnels en place vis-à-vis des risques que présente l'arrivée sur le marché de jeunes formés. Elle correspond à l'argumentation, à un moment donné, de la spécificité fondée sur la double caractéristique technico-artistique : « *L'art ça ne s'ap-*

21 Au moment où le diplôme de l'école est transformé en diplôme national (BTS).

prend pas ». Le talent s'exprime en situation professionnelle. La capacité à se faire reconnaître et à trouver sa place dans un réseau est un des éléments de mesure de ce talent. Elle correspond également à une volonté de conserver le principe de transmission, par les professionnels expérimentés, d'une culture professionnelle fondée sur les valeurs et normes communément partagées par les membres du groupe.

La contradiction entre l'existence de deux institutions de formation supérieure prestigieuses et la faible place accordée aux titres qu'elles décernent dans les conditions d'accès au métier est une originalité de ce modèle professionnel hybride, relevant de deux logiques identitaires :

— une « *profession intellectuelle et artistique* » à laquelle se rattacherait l'adhésion au statut d'intermittent, l'acceptation du principe de la réputation individuelle, l'attachement aux institutions de formation ;

— une *communauté de métier* qui explique la place prise par le compagnonnage dans le processus de socialisation professionnelle.

Notons à ce propos que le compagnonnage – en faisant reposer sur le couple maître-disciple une partie importante du processus de reproduction de la qualification – a favorisé l'absence de formalisation des savoirs et savoir-faire constituant la compétence dans ces métiers. La question se pose, d'ailleurs, de savoir jusqu'à quel point la formalisation est possible. La difficulté de substituer à ce processus de reproduction une phase de formation formalisée reste totalement d'actualité.

Les critères d'attribution des cartes d'identité professionnelles ont peu évolué depuis la création du système. Par contre le nombre de métiers couverts par le système de CIP a beaucoup évolué (cf. tableau 3).

À la Libération, considérant la carte comme un titre de reconnaissance professionnelle, le syndicat des techniciens du film CGT défend une approche très extensive des spécialités et fonctions retenues. À partir de 1947, le CNC délivre ainsi vingt-sept cartes professionnelles différentes (correspondant à la totalité de la classification retenue dans la convention collective au titre des techniciens et cadres) alors que le nombre de cartes délivrées par le COIC n'excédait pas douze.

En 1952, les rapports de force ont changé, ils sont davantage favorables aux organisations d'employeurs qui défendent une vision plus hiérarchisée de la CIP : le nombre de cartes passe de vingt-sept à neuf. Il limite la catégorie des professionnels « reconnus » aux chefs d'équipe, considérés de

fait comme seuls garants de la valeur. En 1964, sous la poussée du syndicat des techniciens du film,

le nombre de cartes repasse à dix-sept, dont deux cartes spécifiques au court métrage.

Tableau 3
Évolution du nombre de cartes d'identité professionnelles à travers les différentes décisions réglementaires

Décision n° 4 du COIC	Décision n° 1 du directeur du CNC	Décision n° 27 du directeur du CNC	Décision n° 51 du directeur du CNC
1940	1947	1952	1964
Réalisateur Assistant réalisateur Directeur de production Régisseur Opérateur Assistant opérateur Ingénieur du son Monteur Architecte-décorateur Script girl Accessoiriste Photographe Costumier Maquilleur	Metteur en scène Premier assistant metteur en scène Deuxième assistant Script girl Opérateur documentaire et voyage Premier opérateur prise de vue Deuxième opérateur prise de vue Premier assistant opérateur Deuxième assistant opérateur Photographe Décorateur Décorateur de construction Aide-décorateur Accessoiriste Régisseur général Régisseur de plateau Régisseur d'extérieur Régisseur supplémentaire Habillease Chef costumier Costumier Maquilleur Maquilleur second Maquilleur supplémentaire Monteur Aide-monteur Directeur de production	Réalisateur Directeur de production Régisseur général Cameraman Directeur de la photographie Opérateur de prise de vue de court métrage Chef décorateur Chef opérateur du son Chef monteur	Réalisateur Premier assistant réalisateur Script Directeur de production Régisseur général Directeur de la photographie Cadreur ou cameraman Premier assistant opérateur Chef décorateur Premier assistant décorateur Ingénieur du son Assistant du son Chef monteur Assistant monteur Chef maquilleur Réalisateur de films de court métrage Opérateur de prise de vue de films de court métrage
14 cartes	27 cartes *	9 cartes	17 cartes

* La liste des 27 cartes n'est pas fournie dans la décision réglementaire ; elle correspond à la classification de la convention collective de la production cinématographique en vigueur à l'époque.

L'extension ou la réduction du nombre de cartes d'identité professionnelles pose un problème essentiel : facteur identitaire puissant, la CIP est l'un des principaux ferments de la communauté professionnelle à condition qu'elle ne laisse pas trop de professionnels à la marge. Elle doit rester l'expression institutionnelle d'une unité professionnelle fondée sur une communauté d'action, de culture, d'intérêt, sinon elle devient facteur de hiérarchisation et d'exclusion ²².

Le système mis en place présente, nous l'avons dit, une originalité forte par rapport à celui des autres professions : la carte d'identité professionnelle n'est pas attribuée par un organisme professionnel mais

par un organisme d'Etat – le Centre national de la cinématographie (CNC) – organisme de tutelle chargé de suivre et contrôler l'ensemble de l'activité cinématographique. Bien que son rôle soit codifié par l'application de critères objectifs (nombre de stages et diplômes), il demeure important dans la définition de la réglementation elle-même, puisque ce sont des décisions réglementaires du directeur du CNC qui ont modifié en particulier le nombre de cartes d'identité professionnelles.

Cette compétence de l'Etat ne semble jamais avoir été remise en cause par les milieux professionnels ²³. Au contraire, le syndicat des techniciens du

22 Cf. D. Segrestin, *Le phénomène corporatiste*, op. cit.

23 Nous utilisons ici l'expression « milieux professionnels » comme caractérisant l'ensemble des salariés et employeurs.

film – seule organisation de salariés représentative à l'époque – a considéré la mise en place du CNC ²⁴ comme une victoire et ne lui a jamais contesté cette mission.

Cette mission s'inscrit dans un ensemble de contrôles et d'aides gérés par le CNC. Pour toute production de long métrage, la première procédure réglementaire à suivre est la demande d'agrément d'investissement adressée au CNC. Il s'agit du premier acte d'existence d'une production et du point de départ de l'organisation de son financement. L'agrément est accordé par le directeur du CNC après avis d'une commission consultative composée de professionnels, qui se prononce sur dossier comportant la liste nominative des techniciens avec les emplois envisagés et leur numéro de carte d'identité professionnelle.

Cette procédure est la première étape du système d'aide et de contrôle (agrément, censure, visa). La référence explicite à la CIP lors de cette première étape a sans nul doute conforté l'application de la réglementation de la carte. Son imbrication dans l'ensemble des règles qui régissent l'activité professionnelle, notamment celles qui concernent le soutien financier, a contribué à son maintien en l'état, toute modification d'un élément pouvant mettre en cause l'ensemble de l'édifice.

L'intérêt pour l'Etat de conserver le pouvoir de réglementation est sans doute lié à la spécificité du produit cinématographique et aux conditions de sa production. « *Chaque fois qu'il s'est agi d'affirmer des ambitions techniques et industrielles hors de la portée de l'entrepreneur ordinaire, d'imposer à une collectivité professionnelle des missions ou des contraintes spécifiques d'intérêt public, l'Etat a été tenté d'intervenir, de créer des « institutions », c'est-à-dire des lieux et des règles propres censés rétablir les conditions de la régulation générale du système, de contribuer en dernier ressort au progrès de la société dans son ensemble.* » ²⁵

Avec l'activité cinématographique, on se situe bien dans le cas de figure décrit ci-dessus ; il s'agit d'une activité inscrite dans un projet culturel et dont le produit entre immédiatement dans le patrimoine national. Or, l'industrie cinématographique n'est pas – pour reprendre l'expression de J. Zay dans l'introduction de son projet – une « *activité majeure* » au sens où elle n'est pas capable de répondre seule, sans l'aide de l'Etat, à cette mission culturelle. Cette

incapacité justifie l'existence d'un organisme de « tutelle ». Le système mis en place fonctionne ainsi sans remise en cause d'aucune des parties prenantes (employeurs, salariés, Etat) jusqu'au milieu des années 70 environ.

LA CARTE D'IDENTITÉ PROFESSIONNELLE : UN SYSTÈME EN CRISE

Actuellement, le système est en crise. Les origines en sont anciennes, les unes sont endogènes au système lui-même, les autres sont liées à l'évolution technologique, économique et structurelle qu'ont connue les activités de production d'images et de sons.

LES FACTEURS ENDOGÈNES DE DÉRÉGULATION

La décision réglementaire de 1952 introduit dans les conditions d'attribution de la carte d'identité professionnelle une procédure dérogatoire qui prévoit la délivrance d'une « *autorisation exceptionnelle d'emploi* » à des personnes ne remplissant pas les conditions de formation et d'expérience que nous venons d'analyser.

Les conditions de recours à cette procédure dérogatoire sont donc restrictives et soumises à l'avis d'une commission paritaire. Dans l'esprit des textes de 1952, et encore plus de 1964, il s'agit d'une procédure exceptionnelle réservée essentiellement à des « métiers proches » de l'écriture, de l'interprétation, de la mise en scène... pour les réalisateurs par exemple. Or, il apparaît que l'application, même stricte, des conditions fixées, peut aboutir, notamment pour les réalisateurs, à un flux non négligeable de dérogations ²⁶.

La part des cartes attribuées par dérogation est restée relativement stable jusqu'à la fin des années 70. Depuis le début des années 80, elle ne cesse de croître, atteignant actuellement pour certaines cartes 50 à 60 % du nombre de cartes attribuées par année (selon les informations fournies par le CNC). On ne peut plus parler de procédure exceptionnelle. Ceci suscite l'inquiétude du syndicat des techniciens du film, l'un des principaux promoteurs de la CIP, qui y voit une remise en cause du système en tant que facteur de validation de la qualification et de régulation de l'accès. Celui-ci demande que la procédure dérogatoire demeure une procédure exceptionnelle.

²⁴ La plate-forme revendicative du Comité de libération du cinéma français comportait la création du CNC avec, dans ses missions, l'attribution des cartes d'identité professionnelles.

²⁵ D. Segrestin, *Le phénomène corporatiste*, op. cit.

²⁶ Sur le nombre de « premiers films » réalisés chaque année, une bonne proportion est réalisée par des scénaristes ou des acteurs.

La procédure dérogatoire

La décision de 1952 donne compétence à une commission paritaire placée auprès du directeur du Centre national de la cinématographie (CNC) pour tout avis concernant la délivrance d'une autorisation exceptionnelle d'emploi à des personnes ne remplissant pas les conditions de formation et d'expérience requises.

Cette autorisation, limitée à un tournage, ne peut être attribuée qu'à un candidat pouvant justifier qu'il est titulaire d'un contrat d'engagement à l'emploi sollicité et qu'il est « apte à remplir les fonctions envisagées ». Une carte à titre définitif peut être attribuée à l'issue de cette première autorisation, toujours sur avis de la commission paritaire.

Le texte de 1964 confirme cette procédure. Il fixe pour les cartes de réalisateur de long métrage, de réalisateur de court métrage et de directeur de la photographie des conditions restrictives. Ainsi, pour les réalisateurs, l'article 6 précise :

« En ce qui concerne la spécialité de réalisateur de films de long métrage, des autorisations exceptionnelles pourront être accordées, à condition qu'il soit assisté d'un conseiller technique titulaire de la carte d'identité professionnelle :

— aux scénaristes ou dialoguistes français, exerçant leur profession depuis trois ans et ayant, au moins, trois de leurs œuvres portées à l'écran sous forme de films de long métrage ;

— aux romanciers et auteurs dramatiques français qui porteraient une de leurs propres œuvres à l'écran ;

— aux producteurs titulaires d'une autorisation d'exercice délivrée par le Centre national de la cinématographie et ayant produit, en tant que producteurs délégués, au moins cinq films français de long métrage ;

— aux acteurs de nationalité française, ayant interprété au minimum cinq rôles de premier plan ;

— aux metteurs en scène de théâtre de nationalité française ayant assuré au moins cinq mises en scène. »

D'autre part, on observe qu'actuellement, pour certains films (une minorité le plus souvent de « petits budgets »), sont recrutés des collaborateurs technico-artistiques non titulaires d'une carte d'identité professionnelle par l'utilisation de prête-nom, au moment de la demande d'agrément notamment.

Comment peut-on expliquer cette situation ? Le garant de l'application de la réglementation est celui qui y a le plus d'intérêt, c'est-à-dire ici la com-

munauté professionnelle pour qui la carte est, comme nous l'avons vu, un facteur d'identité et de protection professionnelle. Le contournement de la règle n'apparaît possible qu'à partir du moment où la communauté professionnelle ne dispose plus d'un rapport de force suffisant pour imposer partout son application.

LA CIP FACE AU DÉVELOPPEMENT DE LA TÉLÉVISION ET DES PRODUCTIONS NON CINÉMATOGRAPHIQUES

A peine créé, le système des cartes d'identité professionnelles s'est trouvé confronté au développement de la radiodiffusion et de la télévision, nouveau champ professionnel ouvert aux techniciens de l'image et du son. Le service public de la radiodiffusion et de la télévision (RTF : Radio-Télévision française) recrute, pour la production de ses programmes, des intermittents, sans exigence de la carte d'identité professionnelle jusqu'en 1960, c'est-à-dire jusqu'à la création d'un statut de salarié permanent de droit public. Le système de la CIP irradie cependant jusqu'aux activités télévisuelles et sert de modèle à la constitution de l'ensemble des professionnels de la télévision. Dès 1953 est mise en place à la RTF une commission paritaire de recrutement qui définit des critères de recrutement calqués sur les conditions d'attribution de la carte d'identité professionnelle du cinéma.

Implicitement, pour les professionnels de la télévision qui ont revendiqué cette clarification des critères de recrutement, des conditions d'accès identiques pour accéder à des métiers identifiés sous les mêmes appellations devaient permettre un élargissement de la communauté professionnelle à ce nouveau champ.

La CIP continuera à servir de modèle de référence même lorsque cet espoir sera largement entamé. Les réalisateurs de télévision obtiendront en 1977 la création d'une carte d'identité professionnelle ; ils s'inspireront, en les adaptant à la télévision, des conditions d'accès définies pour l'attribution de la carte d'identité du CNC. On peut ainsi conclure que – comme dans nombre d'autres communautés – les éléments définis par le noyau de base de la communauté ²⁷ s'appliquent également aux travailleurs situés directement à la marge.

Cependant cet élargissement n'a pas permis, à terme, l'intégration de ces travailleurs. Face à l'évolution des technologies, du marché des produits, des structures de production, le groupe professionnel s'est fermé sur le marché qu'il maîtrisait, argumentant cette fermeture sur une représentation hiérarchisée des produits dans laquelle le cinéma apparaît comme le seul produit noble, et l'expérience comme stagiaire ou assistant dans la production cinématographique comme seule susceptible de donner droit à l'obtention d'une carte d'identité professionnelle. Le cinéma venait d'acquiescer sa reconnaissance en tant qu'art. Cette reconnaissance a conforté l'argumentation de la spécificité professionnelle et a sans doute joué en faveur de la fermeture.

Par ailleurs, le service public de télévision a favorisé dans ses recrutements une logique de diplôme ; il a ainsi recruté à la fin des années 40 une proportion importante des promotions de « Vaugirard » et de l'IDHEC. N'y a-t-il pas eu, chez les professionnels du cinéma, crainte d'une mise en concurrence avec une main-d'œuvre plus jeune et plus diplômée ?

Cette fermeture a été implicitement soutenue par l'organisme de tutelle de la profession dont le champ de compétence restait lui-même limité à la cinématographie ²⁸.

L'argumentaire de la hiérarchie des produits n'a pas résisté à la nouvelle situation de collaboration et de concurrence créée par la loi de 1974 qui fixe aux sociétés issues de l'ORTF, notamment à la SFP (Société française de production) une mission de coproduction. Sur les mêmes tournages de production de longs métrages cinématographiques vont cohabiter

27 Cf. S. Christopherson cité dans *Les métiers de l'image et du son aux USA*, groupe interministériel pour les formations aux métiers de l'image et du son, CRDP de Besançon, octobre 1989 et D. Segrestin, op. cit.

28 Cette fermeture n'était pas « fatale », ainsi les journalistes confrontés au même développement de la radio et de la télévision ont réagi tout autrement. Loin d'exclure les nouvelles activités d'information liées à ces nouveaux rapports, la profession les a intégrées dans les différentes spécialités journalistiques.

des professionnels intermittents de la production cinématographique et des professionnels permanents de la télévision. Les professionnels de la télévision, par la voix de leurs organisations syndicales, vont demander à pouvoir faire reconnaître leurs activités cinématographiques pour obtenir une carte d'identité professionnelle.

Le directeur du CNC, sous la pression du syndicat des techniciens du film et sous le regard indifférent des organisations patronales, répond de façon catégoriquement négative à cette démarche par la décision réglementaire n° 58 du 18 juillet 1975. Cette décision, qui fixe les conditions dans lesquelles les personnels de la télévision peuvent participer à des coproductions, précise dans son article 3 que la participation à ces coproductions ne peut être reconnue comme pouvant donner droit ultérieurement à l'obtention d'une carte d'identité professionnelle.

Nous ne nous situons plus ici sur une argumentation de « qualité professionnelle » mais sur la défense explicite d'un marché fermé par un corps professionnel, stratégie de défense entérinée par l'organisme de tutelle.

Cette décision réglementaire, présentée comme provisoire, vient d'être abrogée et remplacée par deux nouvelles décisions réglementaires n° 64-65 datées du 1^{er} août 1990 portant sur les relations entre la SFP et la production cinématographique. La seconde de ces décisions prévoit notamment dans son article premier que « *les salariés permanents de la Société française de production et de création audiovisuelles ayant quitté cette société dans le cadre du plan de relance de 1990-1992 pourront obtenir, après examen de leurs références, la carte d'identité professionnelle correspondant à leurs fonctions.* » La

qualité professionnelle acquise à la SFP se trouve ainsi reconnue, mais seulement à ceux qui n'y sont plus. Même s'il s'agit d'un texte d'opportunité, purement conjoncturel et à portée limitée, il manifeste cependant pour la première fois une certaine acceptation par la communauté cinématographique d'une identité de métier. Il aura fallu quarante ans pour aboutir à une première ouverture, si modeste soit-elle, sur la télévision. Quarante ans marqués par de fortes tensions entre professionnels du cinéma et professionnels de la télévision.

En effet, la décision réglementaire de 1975 a été la première étape d'un long processus conflictuel entre les deux corps professionnels dont le point culminant est l'exclusion du syndicat des techniciens du film de la CGT en 1980²⁹. Cette exclusion n'a pas d'incidence majeure sur l'unité de la corporation cinématographique qui continue d'adopter une attitude de fermeture face au développement des activités audiovisuelles.

Pour préserver l'unité et la défense du corps, le noyau le plus organisé de la profession laisse échapper à son contrôle tout le nouvel espace professionnel qui se développe sous l'effet de la croissance d'un secteur privé de télévision d'une part, et de nouveaux marchés de produits (publicitaires, institutionnels) d'autre part. Cette position laisse hors du contrôle et de la protection réglementaire et conventionnelle un nombre grandissant de professionnels. Elle s'éloigne des réalités du fonctionnement du marché du travail : les professionnels de la cinématographie, s'ils défendent farouchement l'accès à la production cinématographique, travaillent de plus en plus sur les autres marchés audiovisuels où ils se trouvent en concurrence avec les autres professionnels. Le système devient « poreux »³⁰. La « porosité » joue essentiellement – pour le moment – dans un sens, mais elle peut fragiliser à terme l'ensemble du système. L'accentuation de la procédure dérogatoire dont nous avons parlé précédemment peut être interprétée comme une première expression de cette fragilisation. N'y a-t-il pas un risque de voir la non-réglementation d'une partie entraîner la déréglementation de l'ensemble ?

C'est le risque que souligne C. Paradeise qui écrit : « lorsque le marché du travail ne recouvre pas tout le territoire du marché des produits, les acheteurs directs ou indirects de la force de travail peuvent réduire ou contourner les risques de défection ou de prise de parole en faisant appel à d'autres produc-

teurs. »³¹ Ce risque est majeur pour la survivance de la communauté professionnelle qui doit pouvoir se reconnaître à travers des règles d'accès et de circulation qui régissent la totalité de l'espace professionnel³².

L'existence de formes réglementées d'organisation professionnelle n'est pas aléatoire : liées à des activités qui échappent à d'autres formes de structuration (logique de secteur, ou logique d'entreprise), elles apparaissent là où le salariat permanent et la stabilité de l'emploi ne sont pas les formes dominantes de mobilisation de la main-d'œuvre et où les produits et services présentent une importance sociale stratégique. La question se pose de savoir si les activités audiovisuelles peuvent se passer de toute forme réglementée d'accès et de renouvellement. Les positions des différents partenaires intéressés sont hétérogènes.

Chez les employeurs tout d'abord, la chambre syndicale des producteurs de films considère le système de la carte CNC comme inadapté à la situation actuelle mais n'a pas d'autre position sur la question. Les organisations d'employeurs du secteur privé de l'audiovisuel ne sont pas, à ce jour, demandeurs d'une réglementation pour l'accès aux métiers de l'image et du son. Cependant, l'USPA (Union des syndicats de la production audiovisuelle), principale organisation des employeurs audiovisuels, revendique auprès du CNC la mise en place de conditions réglementaires pour les producteurs. Par ailleurs, certains prestataires de services (minoritaires à ce jour) commencent à parler de CIP pour le secteur privé non cinématographique.

Chez les salariés, une réflexion sur les problèmes de la CIP est instaurée depuis plusieurs années au sein du BLOR (Bureau de liaison des organisations de réalisateurs) qui réunit les principaux syndicats et associations professionnelles de l'ensemble du secteur audiovisuel. Les positions actuelles sont les suivantes :

— Le syndicat des techniciens du film (ex-CGT) est favorable à la mise en place d'un double système : la CIP délivrée par le CNC pour les professionnels de la cinématographie ; (celle-ci devrait être élargie à tous les métiers et le syndicat propose que pour toutes les spécialités pour lesquelles une formation initiale existe, le titre du diplôme correspondant soit exigé en sus des stages) une CIP pour les professionnels de l'audiovisuel hors production cinématographique.

29 Cf. *Les métiers de l'image et du son* (tome 2).

30 D. Segrestin, *Le phénomène corporatiste*, op. cit.

31 C. Paradeise, « Les professions comme marchés du travail fermés », *Sociologie et société*, Vol. XX2, octobre 1988.

32 D. Segrestin, *Le phénomène corporatiste*, op. cit.

— Le Syndicat français des réalisateurs de télévision est favorable à la définition d'un système unique de CIP.

— Le syndicat CFDT des réalisateurs de télévision a la même position.

— La SRF (Société des réalisateurs de films) est contre tout système de CIP (« *le talent doit être reconnu par le talent et n'a pas besoin de réglementation* »).

— Le nouveau syndicat CGT des techniciens et cadres de la production cinématographique et audiovisuelle était au départ contre la CIP considérant qu'il s'agit d'un système corporatiste et malthusien. Il revendique maintenant une CIP parce que la mise en place d'un système de validation de la qualification professionnelle lui apparaît nécessaire pour éviter des phénomènes massifs d'exclusion et de déqualification.

Pour l'Etat enfin, on peut noter que le Centre national de la cinématographie est actuellement en position d'attente face aux perspectives d'ouverture du marché tout d'abord, aux demandes d'homologation de nouveaux diplômes ensuite. Pour ce qui concerne l'extension du système et/ou sa redéfinition liée à l'ouverture du marché audiovisuel, il vient de répondre à une demande du nouveau syndicat CGT des techniciens et cadres de la production cinématographique en renvoyant tout ce qui n'est pas cinématographique sur le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). Ceci pose le problème de la compétence des deux organismes de tutelle : le CNC a pouvoir réglementaire mais sur une partie du champ seulement ; le CSA n'a pas pouvoir de réglementation professionnelle. Pourtant le CNC a pris « naturellement » en charge la procédure d'aide à la création audiovisuelle sans que ceci pose problème quant à son champ de compétence.

Si les positions sont loin d'être homogènes, tous s'accordent à penser que la situation actuelle est préjudiciable à l'ensemble de la production audiovisuelle nationale. Les employeurs se plaignent de ne plus trouver sur le marché une main-d'œuvre qualifiée. Les salariés dénoncent une organisation anarchique du marché qui se traduit par un chômage important, une détérioration des conditions d'emploi, de travail et de rémunération et un risque, à terme, de déqualification.

Tous, pour des raisons différentes, se tournent vers le système de formation initiale. Prêts à une externalisation des modes de reproduction de la qualification, ils se préparent, de fait, à repositionner le diplôme dans les conditions d'accès aux métiers, acceptant par là même d'entrer dans un processus

de formalisation des savoirs et savoir-faire qui les rend, en partie, reproductibles hors de la profession³³.

L'IDHEC a été remplacé par la FEMIS (Fondation européenne aux métiers de l'image et du son), l'Education nationale vient de créer un nouveau BTS et se prépare à définir un nouveau diplôme supérieur préparé au lycée Louis Lumière (ex-école de Vaugirard).

L'existence sur le marché de ces nouveaux diplômes peut être l'élément objectif qui nécessitera une réflexion globale sur les formes réglementaires à définir ou à redéfinir sur l'ensemble du champ audiovisuel.

Cette réflexion devra intégrer la dimension européenne³⁴, car on peut faire l'hypothèse que les intermittents seront rapidement amenés à circuler à travers les différents marchés nationaux.

Janine Rannou,
CEREC

Bibliographie

Loi du 26 octobre 1940

Décision n° 4 de 1940 du COIC

Décision réglementaire n° 1 du directeur du CNC du 28 mars 1947

Décision réglementaire n° 27 du directeur du CNC du 27 février 1952

Décision réglementaire n° 51 du directeur du CNC du 10 juillet 1964

Décision réglementaire n° 58 du directeur du CNC du 18 juillet 1975

Décision réglementaire n° 51 ter du directeur du CNC du 19 octobre 1988

Décision réglementaire n° 64 du directeur du CNC du 1^{er} août 1990

Décision réglementaire n° 65 du directeur du CNC du 1^{er} août 1990

Christopherson S., *Les métiers de l'image et du son aux USA*, Groupe interministériel pour les formations aux métiers de l'image et du son, CRDP de Besançon, octobre 1989.

33 « En partie » seulement car, dans les groupes de travail mis en place pour la définition des nouveaux diplômes, les représentants des salariés et les représentants des employeurs s'accordent pour insister sur la nécessité de liens concrets et étroits entre les lieux de formation et les milieux professionnels, et sur l'indispensable complémentarité entre cette formation externalisée et l'expérience acquise en situation de travail.

34 L'ouverture européenne n'est pas une préoccupation nouvelle pour le CNC. En 1988, dans le cadre de la réglementation européenne fixée par le Traité de Rome, le directeur du CNC fixe (décision réglementaire n° 51 ter du 19 octobre 1988) les conditions d'attribution de la carte d'identité professionnelle des ressortissants des Etats membres de la Communauté sur la base d'une reconnaissance d'équivalence d'expériences professionnelles et de diplômes, sans que soient clairement fixés les termes de cette équivalence.

Cornu R., « La noblesse ouvrière et la maîtrise de l'ouvrage » in Salais R. et Thévenot L., *Le travail : marchés – règles – conventions*, INSEE-Economica, octobre 1986.

Paradeise C., « Les professions comme marchés du travail fermés », *Sociologie et société*, vol. XX2, octobre 1988.

Paradeise C., « Rhétorique professionnelle et expertise », *Sociologie du Travail* n° 1, 1985.

Rannou J. (en collaboration), *Les métiers de l'image et du son*, Groupe interministériel pour les formations aux métiers de l'image et du son. Tome 1 : *Activités, emplois, métiers*, CRDP de Besançon, octobre 1988. Tome 2 : *Organisations professionnelles et institutions de formation* (à paraître).

Rannou J., *L'audiovisuel, une profession en restructuration*, BREF n° 44, CEREQ, juin 1989.

Rivard P., « La codification sociale des qualités de la force de travail » in Salais R. et Thévenot L., *Le travail : marchés – règles – conventions*, op. cit.

Salais R., *L'invention du chômage*, PUF, 1984.

Segrestin D., *Le phénomène corporatiste*, Fayard, 1985.

Sellier F., *La confrontation sociale en France 1936-1981*, PUF, 1984.

Tripier P., *Approches sociologiques du marché du travail : essai de sociologie du travail*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1984.