



**HAL**  
open science

## Comment devient-on auteur de cinéma ?

Olivier Alexandre

► **To cite this version:**

Olivier Alexandre. Comment devient-on auteur de cinéma ? : Sociologie de l'accès à l'activité de réalisateur dans le cinéma français. Sociologie de l'art, 2014, L'art d'être artiste, 23-24, pp.71-91. 10.3917/soart.023.0071 . hal-02075352

**HAL Id: hal-02075352**

**<https://hal.science/hal-02075352>**

Submitted on 21 Mar 2019

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

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

Olivier ALEXANDRE

*EHESS, CESPRA, Visiting scholar à Northwestern University*

[olivier.alexandre@ehess.fr](mailto:olivier.alexandre@ehess.fr)

### **Titre**

*Comment devient-on auteur de cinéma. Sociologie de l'accès à l'activité de réalisateur dans le cinéma français.*

### **Résumé**

Reposant sur une enquête statistique, par entretiens et observations, l'article présente les différentes voies d'accès à l'activité de réalisateur dans le cinéma français. L'auteur y analyse les régularités en termes de parcours (expérience de « l'étranger », passage par l'université, intégration à un secteur artistique adjacent) et les modes d'apprentissage concrets (« court métrage »). Cet essai d'objectivation conduit à relativiser les notions de « vocation » et « d'autodidaxie », catégories angulaires des mondes de l'art.

Based on a statistical survey, in depth-interviews and observations, this article presents the various access to director's activity in the French cinema. The author analyzes the career regularities (stays in foreign countries, academic training, integration in an adjacent artistic sector) and the concrete modes of learning cinema ("short film"). This essay of objectification leads to put in perspective the notions of "vocation" and "autodidaxie", which are angular categories in art worlds.

### **Mots clés**

Cinéma, réalisateur, auteur, formation, carrière, autodidaxie

*Sociologie de l'accès à l'activité de réalisation dans le cinéma français*

La représentation romantique de l'artiste en *genius original* va à l'encontre de l'idée même de formation au sens d'apprentissage sérié d'un savoir-faire artistique : l'artiste trouverait en lui-même les ressources et les principes de son art, autonomie créatrice constitutive de sa valeur sociale<sup>1</sup>. En France, une partie des acteurs et des représentants des institutions cinématographiques revendiquent cette conception aux différentes strates de l'activité cinématographique<sup>2</sup>. « L'auteur » vaudrait par son « point de vue » sur le monde, constitutif d'une « œuvre », élaborée à distance de la maîtrise technique caractéristique des expressions cinématographiques de « divertissement »<sup>3</sup>. On désignera l'ensemble des individus engagés dans l'activité cinématographique qui règlent et coordonnent leur actions sur la base de cette appréhension *auctoriale* du cinéma, comme le *segment « auteur » du monde du cinéma français*<sup>4</sup>. L'une de ses caractéristiques du secteur cinématographique est de ne pas comporter de barrière formelle à l'entrée. La réalisation d'un film n'est pas conditionnée à l'obtention d'un diplôme ou d'une certification professionnellement encadrée, à la différence du système de l'académie, du compagnonnage ou de l'assistantat<sup>5</sup>. Ce trait organisationnel constitue un défi à l'objectivation sociologique de la formation des réalisateurs du cinéma français.

Pour éclairer ce point aveugle, la méthode retenue à consister à identifier les régularités du mode d'accès à l'activité de cinéaste sur la base d'une enquête statistique,

---

<sup>1</sup> Voir Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995 [1790] ; Bourdieu P., « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1984, pp. 207-221 ; Schaeffer J.-M., « Originalité et expression de soi », *Communications*, 64, 1997, pp. 89-115 ; Taylor C., *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1989].

<sup>2</sup> Sur les intermédiaires du monde du cinéma français, voir Bonnell R., *La 25e image, Une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard, 1989 ; Lizé W., Naudier D., Roueff O., *Intermédiaires du travail artistique, à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation Française, 2011.

<sup>3</sup> Voir Mary P., *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur, Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Le Seuil, 2006 ; Comolli J.-L., *Cinéma contre spectacle*, Paris, Éditions Verdier, 2009 ; Mandelbaum J., *Anatomie d'un film*, Paris, Grasset, 2011.

<sup>4</sup> Pour une présentation du concept de « monde de l'art », en tant que « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art », voir Becker H., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982], pp. 22. Sur le concept de « segment », désignant le regroupement informel opéré sur la base de conceptions communes, opposé à d'autres segments au sein d'un même monde social, voir Anselm L. Strauss (ed), *Professions, work and Careers*, New Jersey, New Brunswick, 1975.

<sup>5</sup> Sur ces différentes organisations, voir Moulin R., « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, Vol. 83, 1985/4, pp. 388-403 ; Zarca B., *L'Artisanat français. Du métier traditionnel au groupe social*, Paris, Economica, 1986 ; Billard P., *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.

complétée par une série d'entretiens approfondis (16) menés auprès de réalisateurs « confirmés » (au moins trois longs métrages) et « reconnus ». La base de données a été constituée à partir de la liste des nouveaux bénéficiaires de « l'avance sur recette », entre 1985 et 2005, reconstituée grâce à la documentation du Centre National du Cinéma et de l'image animé (CNC)<sup>6</sup>. La consultation des notices biographiques (dictionnaires de cinéma, sites spécialisés, articles de presses, portraits radiophoniques, etc.) et les réponses obtenues par entretiens, appels téléphoniques ou courriels ont fourni le matériau à cette étude prosopographique. L'identification de l'*auctorialité* des réalisateurs sollicités s'est appuyée sur les indicateurs suivant : la centralité du rôle du réalisateur au cours des différentes séquences de travail ; l'obtention d'une ou plusieurs « avance sur recette » au cours de la carrière ; la sélection d'un long métrage en compétition officielle d'un des trois principaux festivals internationaux (Cannes, Venise et Berlin) et/ou l'attribution d'un prix de « prestige », international ou national (Prix Louis Delluc, Césars, etc.). La définition de l'auteur ainsi dégagée implique deux versants, pragmatique (les modes opératoires) et social (les effets d'étiquetage et de reconnaissance). La première dimension justifie un élargissement du domaine d'analyse relatif au cinéma « d'auteur » au-delà des frontières et découpages indigènes et universitaires traditionnels. A ce titre, on associera à l'expression « cinéma d'auteur » des réalisateurs occasionnellement étiquetés comme « commerciaux » (tels que Luc Besson, Jean-Pierre Jeunet, Patrice Leconte, Jean-François Richet, Pierre Salvadori, Francis Veber, etc.)<sup>7</sup>. Les entretiens ont été conduits selon les principes de la sociologie pragmatiste et compréhensive<sup>8</sup>. Afin de contrôler l'*illusio* et les effets de mise en scène de soi inhérents à la relation d'entretien, les questions ont porté sur les phénomènes d'apprentissage concrets intervenus au cours de la trajectoire, y compris quand les enquêtés ne les considéraient pas en tant que tels, de façon à susciter un récit détaillé des circonstances et des modes d'initiation à la création artistique<sup>9</sup>. Les entretiens ont été conduit sur le principe de

---

<sup>6</sup> Créée en 1960, « l'avance sur recette » est un dispositif destiné à soutenir la production de qualité la moins à même d'exister dans une pure économie de marché.

<sup>7</sup> Cette définition duale s'inscrit à la suite des travaux d'Howard Becker : « la théorie de l'étiquetage créait un espace de propriétés à quatre cases, en combinant deux variables dichotomiques : accomplissement ou non d'un acte donné et définition de cet acte [...] », voir « La théorie de l'étiquetage : Une vue rétrospective » in Becker H., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985 [1963], pp. 204.

<sup>8</sup> Voir notamment, Becker H., « L'enquête de terrain : quelques ficelles du métier », *Sociétés contemporaines*, Vol. 40, 40, 2000, pp. 151-164 et Kaufmann J.-C., *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, 2004.

<sup>9</sup> Voir Bourdieu P., « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994, pp. 69-72 ; Ethis E., *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Delsaut Y., *Reprises, Cinéma et Sociologie*, Paris, Raisons d'Agir, 2010.

l'anonymat des enquêtés, choix méthodologique visant à favoriser la liberté de parole<sup>10</sup>. L'analyse de ce socle empirique a permis d'identifier les différentes voies d'accès à l'activité de réalisateur dans le segment « auteur » du cinéma français<sup>11</sup>; de dégager des régularités en termes de parcours et de modes d'apprentissage ; objectivation qui conduit *in fine* à relativiser les notions de « vocation » et « d'autodidaxie ».

### L'accès décloisonné à la réalisation de films de long métrage

En France, la valorisation historique de la figure de « l'auteur » et l'action du système institutionnel intégré fondée sur cette même catégorie expliquent la forte attractivité de la fonction de réalisateur, comme l'indique la disparité du volume de candidatures aux concours d'entrée de l'Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (Fémis, tableau 1):

**Tableau 1. Effectifs au Concours Général de la Fémis (2010)**

Département	Candidats inscrits	Admissions	% admis/inscrits
Réalisation	445	4	0.9
Scénario	169	6	3.5
Image	133	5	3.8
Montage	128	6	4.7
Production	86	6	6.9
Son	62	6	9.7
Décor	29	2	6.9
<b>Total</b>	1052	35	x

Source : Fémis

Cette orientation dominante va de pair avec une défiance à l'égard des savoir-faire, techniques et processus de transmission normés :

« Le cinéma ne s'apprend pas, c'est l'intérêt et la passion qu'on lui porte qui peuvent éventuellement se développer. »

*La leçon de cinéma* de Jacques Doillon, « L'express », 20 Avril 2010

Cette contestation de l'idée de formation n'est pas exclusive au cinéma<sup>12</sup>. Elle s'y exprime toutefois plus spécifiquement en raison du succès du discours de la « Nouvelle

<sup>10</sup> Voir Béliard A. et Eideliman J.-S., « Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », in Fassin D. et Bensa A. (eds), *Les Politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 124 et suiv.

<sup>11</sup> On parlera ici « d'activité » de réalisateur et non de « métier » ou de « profession », en raison de l'ambiguïté de ces catégories dans le domaine artistique. Voir Freidson E., « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », *L'art de la recherche*, Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 117-135 et Rot G., « Le travail dans le cinéma. Note de recherche », *Raison Présente*, 162, 2007/2, pp. 7-19.

<sup>12</sup> La rhétorique du « créateur incréé » se retrouve dans l'ensemble des mondes de la création, de l'art au sport en passant par la mode. Voir Fine G. A., *With the Boys: Little League Baseball and Preadolescent Culture*,

Vague ». Désireux d'accéder directement au statut de réalisateur en passant outre le système échelonné de l'assistantat (trois films en tant que second assistant, trois films premier assistant, avant d'accéder au statut de réalisateur), les entrepreneurs de morale artistique que sont les « jeunes turcs » des Cahiers jaunes ont affirmé la prévalence du génie créateur sur la maîtrise technique<sup>13</sup>. Cette *idéologie artistique*, au sens de discours militant appliquée à l'organisation d'un monde de l'art, a contribué au mouvement de déprofessionnalisation (remise en cause du système de l'assistantat, de l'organisation corporatiste, du système de la carte professionnelle, etc.) du cinéma français<sup>14</sup>. Un impétrant est de fait susceptible d'intégrer le secteur du cinéma sans formation cinématographique préalable. Cette tradition explique la diversité des parcours menant à l'activité de réalisateur (tableau 2).

**Tableau 2. Formation des réalisateurs bénéficiaires de l'avance sur recette entre 1985 et 2005**

Types de formations	%	Total
Ecole de cinéma (Idhec-Fémis, Louis Lumière, Insas, écoles privées)	22	71
« Autodidacte » (formation non cinématographique ou artistique)	19	62
Théâtre (mise en scène ou acteur)	12	39
Assistantat	8.7	28
Université à dominante artistique (Cinéma, Lettres, Arts) et activité critique (Starfix, Cahiers du cinéma, etc.) sans formation cinématographique spécifique	6.8	22
Métiers du cinéma hors acteur (producteur, directeur de production, monteur, etc.)	6.5	21
Formation artistique (Beaux-Arts, Ecole du Louvres, Architecture, etc.)	6.5	21
Acteur (cinéma)	5.6	18
Documentaire	2.8	9
Autres secteurs artistiques (danse, littérature, etc.)	2.5	8
Médias (télévision, publicité, radio, clip)	1.9	6
Non renseigné	x	17
Total	100%	N 322

Sources : CNC, notices biographiques (Dictionnaires cinéma, Allociné, etc.), entretiens

Ainsi, alors que les principes d'organisation du métier et des carrières (chef opérateur, preneur de son, monteur, décorateur, etc.) sont restés fidèles au système gradué et hiérarchisé de l'assistantat dans différentes professions du cinéma, les voies d'accès à l'activité de réalisateur apparaissent comme fortement décloisonnées<sup>15</sup>.

---

Chicago, University of Chicago Press, 1987 et Mears A., *Pricing Beauty: The Making of a Fashion Model*, Berkeley, University of California Press, 2011.

<sup>13</sup> Voir Mary P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, op. cit.

<sup>14</sup> Sur la conception politique de l'idéologie rapportée aux mondes professionnels, à distance des conceptions culturalistes, voir Freidson E., *Professionalism. The Third Logic*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001. Pour un exemple de mobilisation politique interne à un monde de l'art, voir Proust S., « Mobilization of Artists and Understanding of the Political Field: Struggles Around the Contract Work System », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 23, 2010/2, pp. 113-126.

<sup>15</sup> Pour l'évocation des professions du cinéma, voir Feigelson K., *La fabrique filmique, Métiers et professions*, Paris, Armand Colin, 2011.

## Propédeutique et autodidaxie

En dépit de cette pluralité, la population des réalisateurs se caractérise par un haut niveau de formation<sup>16</sup>, découlant d'un passage par des systèmes d'apprentissage formels (écoles, universités) et d'une initiation informelle aux savoir-faire cinématographiques, mode d'apprentissage alternatif couramment désigné par la catégorie indéterminée « d'autodidaxie ».

Les organisations d'enseignement scolaires et/ou universitaires assurent l'essentiel des enseignements formels du cinéma. Longtemps en position de duopole, l'école Louis Lumière (1926) et l'Idhec (1943)/Fémis (1986), dominent le secteur de la formation. Au sein de la Fémis, la place accordée à l'analyse filmique (longtemps dispensée par les trois figures de l'histoire des *Cahiers du Cinéma* que sont Jean Douchet, Jean Narboni et Alain Bergala), la centralité des élèves de la section « réalisation » dans le système pédagogique et l'appartenance majoritaire des intervenants au segment « auteur » du cinéma français tendent à diffuser et/ou consolider une conception *auctoriale* du cinéma chez les étudiants. D'autres filières scolaires de formation ont émergé au cours des dernières décennies, qu'ils s'agissent d'écoles (la classe préparatoire Ciné-Sup à Nantes, le Conservatoire libre du cinéma français, l'Ecole supérieure de la réalisation audiovisuelle, l'école supérieure de l'image, etc.) ou de formations artistiques classiques (Beaux-Arts, Ecoles de photographie, voire Conservatoires etc.) dispensant également une formation en cinéma.

Par ailleurs, près de la moitié des nouveaux entrants du cinéma français (51% des bénéficiaires de l'avance) ont été inscrits dans un département universitaire au cours de leur parcours, majoritairement dans les facultés parisiennes. Inauguré à la rentrée 1968-1969, l'enseignement académique du cinéma est aujourd'hui dispensé dans près d'une vingtaine d'universités. Les premiers départements créés, ceux de Paris I (F. Ozon, S. Lifshitz), Paris III (A. Santana, M. Gérault) et Paris VIII (C. Klapisch, A. Raoust), comptabilisent le contingent d'anciens étudiants passés à la réalisation le plus important. Non sélective, ne permettant pas d'acquérir une expérience pratique de réalisation (point qui la distingue des écoles), soumise à des fortes divisions du corps enseignants (clivage entre « formalistes », historiens érudits et tenants des « *cultural studies* »), décrite comme paupérisées, l'université est très largement envisagée comme un choix de second rang par les aspirants à la carrière (à la différence des

---

<sup>16</sup> Sur la formation et le niveau de diplômes des artistes, voir Moulin P., Passeron J.-C., *Les artistes : essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

critiques de cinéma), valant pour sa non-sélectivité à l'entrée et l'ouverture des possibles professionnels qu'elle permet de maintenir. De nombreux réalisateurs l'évoquent sur un mode déceptif, justifiant leur inscription par la nécessité de convaincre l'autorité parentale du sérieux d'une démarche artistique indéterminée, souvent vécue sur un mode anxiogène au sein de la cellule familiale. Pratiquement, elle favorise l'acquisition d'outils d'analyse filmique, rédactionnels, étend le patrimoine culturel cinématographique des étudiants et, pour beaucoup, apporte une validation académique de la conception *auctoriale* du cinéma.

Paradoxalement, en dépit de l'institutionnalisation d'une propédeutique cinématographique, le segment « auteur » du cinéma français valorise des profils anticonformistes subsumés sous l'étiquette « d'autodidactes ». Cette catégorie, aussi bien mobilisée par les réalisateurs pour se qualifier dans un rapport de soi à soi que par les différents intermédiaires de travail et de marché, fait écho au stéréotype de l'entrepreneur, de l'artiste ou du savant, affranchis des normes sociales<sup>17</sup>. La figure de l'artiste autonome et les valeurs qui s'y rapportent (liberté, marginalité, invention, etc.) coïncide à l'occasion avec des trajectoires scolaires malheureuses, à l'origine d'une distance à l'institution :

« Je me suis beaucoup ennuyé à l'école, toujours avec cette idée, d'être un peu différent des autres sans jamais que je comprenne totalement pourquoi... »

Entretien avec S., réalisateur de six longs métrages

Commode par sa conformité à l'image de « l'artiste », la qualification « d'autodidacte » masque la série d'apprentissages informels antérieurs à l'activité socialement définie comme proprement cinématographique, intervenus au cours de la socialisation primaire, secondaire, voire artistique et audiovisuelle. Une cinéphilie de forte intensité développée sur un mode vertical (parents, professeurs) ou horizontal (duos amicaux ou cliques adolescentes) ; les temps de loisirs de l'enfance et de l'adolescence consacrés à des mises en scènes et tournages amateurs (spectacles familiaux, films en caméra super 8, la fratrie étant occasionnellement un foyer créateur d'accumulation des expériences artistiques et d'interconnexion des réseaux sociaux comme dans le cas de D. et B. Podalydes, A. et J.-M. Larrieu, J.-P. et L. Dardenne, M. et I. Le Besco) ; la fréquentation d'écoles primaire et secondaire artistiques, à l'image de S. Anspach ou N. Lvovsky passées par l'école Steiner ; la cinéphilie « savante » des salles « art et essai », des émissions télévisées (le « Cinéma de Minuit » de Patrick Brion formateur pour les cohortes comprises entre 1965 et 1980), ou de la

---

<sup>17</sup> Sur la notion d'autodidaxie, voir Cameron B. et Meyer B., *SelfDesign: Nurturing Genius Through Natural Learning*, Boulder, Sentient Publications, 2005.

carte illimitée pour les plus jeunes générations<sup>18</sup> ; le rôle des VHS et des DVD ; l'acquisition de « compétences » analytiques et culturelles par le biais scolaires et universitaires à travers des formations non proprement cinématographique, comme dans le cas de Claire Simon (ethnologie) ou Robert Guédiguian (thèse de l'EHESS)<sup>19</sup> ; la lecture assidue de la critique magazine (Première), puis « sérieuse » (Libération, Cahiers du cinéma, Starfix); les reconversions (acteur ou chef opérateur passant à la réalisation) opérées sur la base d'une « socialisation silencieuse »<sup>20</sup>, sur la base de l'observation et de l'imitation des pairs ; une intégration *immedias res* au monde du cinéma en tant « qu'héritier », dans le cas d'enfants de cinéastes ou de comédiens (Z. Breitman, E. Cuau, M. Dugowson, M. Kassovitz, N. Tavernier, etc.). L'ensemble de ces expériences d'apprentissage constitue un capital de formation en ceci qu'il est régulièrement réinvesti dans le cadre de l'activité proprement cinématographique.

Sur le principe de la leçon de vie véhiculée par les objets culturels<sup>21</sup>, les pratiques culturelles peuvent également contribuer à la formation d'un *ethos* créateur, articulé autour des valeurs d'anticonformisme, d'affirmation de soi et d'expression artistique, ou synthétisé à partir d'une pratique artisanale, industrielle et respectueuse du « contrat » avec le public.

« Le cinéma a été pour moi véritablement un refuge ; une éducation à la fois sentimentale, existentielle, parce qu'au fond, je pense que je décelais dans les films la vie d'adulte que j'allais avoir. C'est-à-dire que la vie des adultes qui m'était racontée dans ces films-là faisait vraiment office d'éducation pour moi. »

Entretien avec S., réalisateur de cinq longs métrages

« Mes petits camarades me disent : *ça y est, j'ai mon sujet*. Moi j'ai d'abord mon amour de la comédie. Et c'est ce qui me sauve. Moi je recommence, tout le temps. Je fais un métier. C'est ça qui me protège. Eux me disent : *ah la la, j'ai pas d'inspiration...* Mais moi je n'en ai jamais ! Mais je travaille tout le temps. Et ça, c'est le fait d'avoir dû, plus jeune, livrer des sketches, des articles, des traitements, etc. Aujourd'hui, pour moi, c'est pareil : je dois livrer un film, tous les deux, trois ans. C'est pour ça que je pense que je suis dans une logique cinématographique et pas artistique. »

Entretien avec P., réalisateur de sept longs métrages

Dans la perspective pragmatiste de George Herbert Mead, on peut également considérer les objets temporels (livres, films, disques, critiques, etc.), comme des vecteurs

---

<sup>18</sup> Voir Jullier L., Leveratto J.-M., *Cinéphiles et cinéphilies: Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010.

<sup>19</sup> Pour l'étude de cas de Robert Guédiguian, voir Mariette A., « Ressources et contraintes d'un passé militant : le cas d'un cinéaste "engagé", Robert Guédiguian » in Tissot S., Gaubert C. et Lechien M.-H. (eds), *Reconversions militantes*, Limoges, PULIM, 2006, pp. 201-229.

<sup>20</sup> Sur le concept de « socialisation silencieuse », voir Lahire B., *Portraits sociologiques*, Paris, Nathan, 2002.

<sup>21</sup> Voir Cavell S., *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993 et Jullier L., Leveratto J.-M., *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Éditions Vrin, 2008.

d'interactions médiatisées contribuant pleinement à la formation et l'acquisition de compétences<sup>22</sup>.

« J'avais acheté l'avant-scène d'un film que j'aimais beaucoup, *L'épouvantail* de Jerry Schatzberg, et j'ai regardé comment était écrit le scénario, comment on écrivait un scénario, et j'ai écrit le scénario de mon premier long métrage comme ça... »

Entretien avec P., réalisateur de sept long métrages

De ce point de vue, les *Leçons de mise en scène* de Serguei Eisenstein et le livre d'entretiens entre François Truffaut et Alfred Hitchcock constituent des « classiques », souvent évoqués comme déterminants dans l'acquisition d'un savoir-faire par les « autodidactes » du cinéma français<sup>23</sup> :

« Comment en êtes-vous arrivés à faire ce film en autodidactes, tant du point de vue technique que financier ? - Au niveau de la mise en scène, c'est très simple. Tu regardes les films d'Eisenstein, tu lis ses bouquins et tu retiens les leçons. En regardant les films, tu réfléchis, tu te demandes : *Pourquoi il coupe ??, Pourquoi il utilise un gros plan ??*, etc. »

Interview de Jean-François Richet, *Les Inrocks*, 18 octobre 2001

Le développement d'un faisceau de compétences artistiques, techniques et/ou humaines dans un secteur artistique adjacent (théâtre, danse, musique, photographie, etc.) est tout aussi susceptible de constituer l'assise d'une pratique cinématographique.

« Je n'avais jamais fait de cinéma, mais j'avais fait beaucoup de mise en scène de théâtre. Quand j'ai fait mon long métrage, je ne connaissais pas grand-chose aux objectifs [...], mais au moins je savais comment parler à un acteur. »

Entretien avec C., réalisatrice de neuf longs métrages

Enfin, l'expérience de vie à « l'étranger », emprunte de la noblesse conférée aux milieux artistiques à la différence de l'immigration économique, apparaît comme une régularité prégnante chez les prétendants à l'activité cinématographique<sup>24</sup>. 15% des bénéficiaires de l'avance sur recette entre 1985 et 2005 sont nés dans un pays étranger, proportion à laquelle s'ajoute l'ensemble conséquent des réalisateurs ayant séjourné durablement dans un pays autre que la France. Le dédoublement de l'appartenance culturelle entretient une « sensibilité » et un goût de l'altérité, susceptible d'être identifiée et capitalisée dans les tournois de comparaison (épreuves d'entrées aux écoles, sélection des festivals,

---

<sup>22</sup> Sur les rapports humains/non-humains, voir Latour B., *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, Editions la Découverte, 2006 ; Houdart S., Thiéry O. (eds), *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales ?*, Paris, La Découverte, 2011.

<sup>23</sup> Voir Mead G. H., *Mind, Self, and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.

<sup>24</sup> Sur la dichotomie du statut « étranger »/« immigré » à partir d'une même condition, voir Sayad A., *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Le Seuil, 1999.

commissions du CNC, etc.) dont les opérations de hiérarchisation procèdent par inversion des stigmates attachées à la différence culturelle<sup>25</sup>.

### Une « école » commune : le court métrage

Plus généralement, le court métrage est l'expérience de formation la plus communément partagée dans le secteur du cinéma français (tableau 3).

**Tableau 3. Le pourcentage de réalisation d'un court métrage avant le passage au long**

Nombre de nouveaux bénéficiaires de l'A/R par le premier collègue entre 1995 et 2005	N 177
Non Renseigné	27
Nombre de personne ayant réalisé un court métrage	89
%	59.9 %

Sources : CNC, Unifrance, IMDb

La réalisation d'un ou plusieurs courts métrages, en sus d'un passage par l'assistantat, la publicité ou le clip, constitue l'expérience cinématographique la plus transversale. Cette convergence s'explique par le réhabilitation politiquement encadré du court métrage opérée dans les années 1980. Après la raréfaction de la diffusion des courts métrages en salles dans les années 1970, l'activisme de certains des membres de la Société des Réalisateurs de Film eut pour effet d'intégrer le soutien au court métrage à la politique du cinéma impulsée par Jack Lang dans la première moitié des années 1980. La création de l'Agence du Court Métrage (1983), l'annualisation de festivals *ad hoc* (Lille, Clermont-Ferrand, Pantin, etc.), le développement de financements télévisuels et d'espaces de diffusion spécifiques (le Réseau Alternatif de Diffusion depuis 1989), ont jeté les bases d'une économie à part entière du court métrage<sup>26</sup>. Le « court » a ainsi été progressivement institutionnalisé comme banc d'essai du « long » pour les générations de réalisateurs de long métrage apparus à partir de la fin des années 1980<sup>27</sup> :

« Quand je regardais les films, je regardais vachement la technique. J'avais des bouquins, des trucs... Mais c'est vrai que la première fois que j'ai vu une caméra, c'était sur mon propre plateau, quand j'ai fait un court métrage [...]. Ça a été mon école... »

<sup>25</sup> Pour une évocation historique et ambivalente de ce jeu d'inversions des stigmates dans la tradition esthétique européenne, voir Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980, [1978], et *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000 [1993].

<sup>26</sup> Pour une présentation du court métrage à partir de l'angle de la production, voir Bregman D., « Nouveaux entrants dans l'industrie cinématographique. Le court métrage comme voie d'apprentissage », *Réseaux*, Vol. 15, 86, 1997, pp. 39-58.

<sup>27</sup> Voir Marie M. (ed), *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 1998.

D'un coût temporel (quelques mois contre trois à quatre ans pour un long métrage), humain (une équipe de cinq à dix personnes contre une trentaine de professionnels impliqués sur un long métrage) et matériel (5 000 euros en moyenne, tandis que le budget médian des films de long métrage français dépasse les 5 millions d'euros) bien moindre que le long métrage, le CM assure au cours de la carrière le rôle joué par le *Curriculum vitae* ou le « book » dans d'autres économies de la création, en fournissant des indices aux intermédiaires de marché (notamment les unités « Cinéma » des chaînes de télévision) pour rationaliser leurs engagements sur de futurs projets.

### L'indétermination des trajectoires cinématographiques

La multiplicité des voies d'accès à l'activité de réalisateur est à mettre en relation avec la faible dimension vocationnelle des trajectoires. Stéréotype de la vie d'artiste, la « vocation » a trouvé une place à part entière dans le répertoire de la sociologie de l'art<sup>28</sup>. En ce qui concerne les réalisateurs français, un projet de carrière précocement défini relève de l'exception. Le plus souvent, l'accès à l'activité s'opère de manière progressive, incrémentale et aléatoire. La faible proportion « d'héritiers » cinématographiques, catégorie visible mais faiblement représentée dans le cinéma français, l'absence de barrière à l'entrée, l'importance des dispositifs facilitant la réalisation d'un premier long métrage, ainsi que la féminisation de la population des réalisateurs opérée au cours des années 1990 expliquent en partie le caractère indéterminé des parcours menant à l'activité de réalisateur<sup>29</sup>. L'absence de référent ou modèles professionnels dans l'environnement proche au cours de leur socialisation primaire et secondaire (réalisateur ou professionnel dans sa famille, ses proches) rend en effet improbable le projet d'une « carrière » cinématographique<sup>30</sup>, par ailleurs antinomique avec la figure genrée de « l'artiste » :

« Quand j'ai fait mon premier film à la fin des années 1980, jamais j'aurais pensé que je pourrais faire du cinéma ma vie. Déjà, faire un film, c'était incroyable pour une femme, alors plusieurs... Et puis de toute façon, faire une carrière, je m'en battais les couilles... »

---

<sup>28</sup> Voir Heinich N., *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000 ; Sapiro G., « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, pp. 4-11 ; Schlanger J., *La vocation*, Paris, Éditions Hermann, 2010.

<sup>29</sup> Sur la féminisation du segment « auteur », voir Marie M. (ed), *Le Jeune cinéma français*, Nathan, 1998 et Vasse D., *Le nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008.

<sup>30</sup> Voir Bourdieu P., « Avenir de classe et causalité du probable », *Revue française de sociologie*, Vol. 15, 1974/1, pp. 3-42.

Les conversions professionnelles inter- (d'acteur à réalisateur) et intra-sectoriels (de monteur à réalisateur), moyen stratégique de parer à la raréfaction des sollicitations professionnelles pour les individus préalablement insérés, concourent à l'expression ténue d'une vocation cinématographique<sup>31</sup>.

«Je suis passé à la réalisation pour deux raisons. J'ai fait l'acteur pendant 5, 6 ans, mais je me rendais compte que je plafonnais, que je n'avais pas la facilité qu'ont les autres, que plus ça allait, moins j'étais à l'aise devant la caméra... Moins on me proposait de rôles aussi. Au début, j'ai eu de la chance, on m'a proposé de grands rôles... Mais après, plus rien du tout [...] J'étais presque *has been*. Mais en même temps, je m'étais toujours intéressé à la manière de faire des films ; donc à un moment je me suis dit qu'il fallait y aller et écrire mon premier scénario. »

Du fait de l'instabilité et de la réversibilité de ce mode d'intégration professionnelle, les rencontres fortuites et « hasards » sont présentées par les acteurs comme des moments décisifs du parcours. Cette représentation « hasardeuse » de la trajectoire personnelle, qui occulte la part sociologique des événements structurant une carrière (influence du cercle social, qualité des appariements professionnels, effets de contexte, etc., générateur d'un « effet Saint Matthieu »), renvoie au caractère séquencé de la trajectoire, infirmant la linéarité artificielle des récits de vie. La philosophie de l'histoire personnelle commandée par la situation d'entretien laisse ponctuellement entrevoir les « *turning points* » constitutifs des trajectoires individuelles<sup>32</sup> : croisement des trajectoires dans un espace géographique et/ou social commun, succès ou échec à un concours d'entrée, prix et sélection obtenus dans des festivals, congruence entre le thème d'un film et un enjeu de société, etc<sup>33</sup>.

Ces déterminants de l'engagement dans l'activité sont à mettre en rapport avec *l'ouverture à éclipses* caractéristique du cinéma français. Les dispositifs incitatifs à l'accès à la réalisation se retournent à terme en contraintes structurelles du maintien dans l'activité. Cet envers de la prime aux nouveaux entrants explique qu'entre 1985 et 2005, seuls 10% des bénéficiaires de « l'avance sur recette » aient réalisé plus de trois longs métrages au cours de leur carrière, l'héritage (économique, social et culturel), la localisation dans Paris *intramuros*, la fidélité des collaborateurs, la constitution d'un « capital symbolique » (obtention d'un prix) et plus encore « relationnel » (soutien et proximité sociale avec des sélectionneurs de

---

<sup>31</sup> Voir Menger P.-M., *Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Hautes Etudes/Gallimard-Seuil, 2009.

<sup>32</sup> Voir Abbott A., *Time Matters: On Theory and Method*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

<sup>33</sup> Bourdieu P., « L'illusion biographique », op. cit.

festivals, des financiers, les représentants de la critique « sérieuse », etc.) ou encore les ressources « morales » (orgueil, malice, résilience, etc., traits de caractère socialement hérités ou acquis au fil des années), constituent des facteurs déterminants pour le maintien dans la carrière.

## Conclusion

L'enquête menée sur l'accès à l'activité de « réalisateur » a permis d'identifier le caractère décloisonné de l'entrée dans le segment « auteur », le haut niveau de formation et l'hétérogénéité des parcours qui l'accompagnent. L'attachement méthodologique aux situations fait apparaître la régularité de la formation pratique par le court métrage et les ressorts des modes d'apprentissage informels. L'important « turn-over » des créateurs, généré par la croissance paradoxale de la production cinématographique, rend ambivalent la notion même de « formation » : ce qui tient à un investissement durable dans le cas d'une intégration pérenne au secteur du cinéma, se transforme en pratiques de consommation des ressources matérielles, humaines, temporelles et morales, dans le cas d'une insertion éphémère. La tendance statistique du cinéma étant celle de l'entrée à terme ajournée, la signification même de la notion de « formation » recouvre ici un caractère ambivalent : l'investissement (cas des carrières durables, voire de la pluriactivité comprenant fonctions d'enseignements, stages de formation, activités artistiques dans un secteur adjacent, etc.) mutant cycliquement en phénomène de consommation du soi-artiste<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Becker G. S., « A Theory of the Allocation of Time, *Economic Journal* », Vol. 75, 299, 1965, pp. 493-517.