



HAL
open science

Les interactions des métiers du cinéma, communiquer pour créer un film

Natacha Cyrulnik

► **To cite this version:**

Natacha Cyrulnik (Dir.). Les interactions des métiers du cinéma, communiquer pour créer un film. 2021, 9791032003114. <hal-03292657>

HAL Id: hal-03292657

<https://hal.science/hal-03292657v1>

Submitted on 16 Mar 2026

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.



Copyright - All rights reserved

Les interactions des métiers du cinéma

Communiquer pour créer un film

Résumé

Le milieu du cinéma suggère un monde imaginaire pour la plupart pourtant, le choix de ce terme de « milieu » correspond à la désignation d'un écosystème particulier, avec ses codes, ses hiérarchies, ses enjeux, etc. Il correspond à des réalités professionnelles précises. Faire le choix de le questionner au prisme de la communication, c'est décider de révéler son mode de fabrication. Nous allons donc nous focaliser ici sur les interactions entre les différents corps de métiers qui existent ou qui sont en train de s'inventer actuellement, notamment avec l'avènement d'Internet ou la vague des séries. Aborder la communication au cinéma, c'est tenter de cerner au mieux la gestion d'une équipe, que ce soit au moment de l'écriture, de la préparation, du tournage ou de la post-production. A partir de plusieurs articles concentrés sur une approche communicationnelle du cinéma selon les différents postes, nous proposons une analyse originale et riche qui permet de mieux cerner ce milieu en pleine mutation.

Sommaire

- Natacha CYRULNIK, « *Cinéma et communication, ou comment les “ professionnels de la profession “ interagissent pour créer* » 2

Communiquer et créer

- Violette HYOUNET, « *La direction artistique ou comment communiquer au service de la création ?* » 21
- Alice KERN, « *Les interactions de l'accessoiriste dans son travail, de la préparation à la gestion du plateau de tournage* » 33
- Delphine GAUD, « *La communication d'une équipe son de fiction et son impact sur la qualité de la prise de son* » 47
- Théodine JONNET, « *La langue montage : découverte, apprentissage et maîtrise d'une langue de travail* » 59
- Agnès HORELLOU, « *La communication des intentions du film lors de la post-production, le rôle du monteur son* » 68

Réaliser et orchestrer

- Léa OURY, « *La phase de développement : la maïeutique de l'écriture scénaristique à travers les échanges entre auteur, producteur et directeur littéraire* » 83
- Oriane BRISSON, « *Assistants réalisateurs, ou l'art de communiquer pour orchestrer* » 99
- Colombe JULLIEN, « *Adapter la communication dans l'organisation du travail au cinéma* » 106

Cinéma et communication, ou comment les « professionnels de la profession » interagissent pour créer

Natacha Cyrulnik
MCF HDR, département Satis
UMR 7061 Prism, Aix-Marseille Université – CNRS

Introduction

La question du mode de communication entre les professionnels du cinéma a rarement été abordée ; le résultat d'un film en dépend pourtant. Cette question relationnelle concerne tout type de production cinématographique : qu'il s'agisse d'un long-métrage de fiction, d'un clip ou d'un documentaire de création. Les manières d'interagir entre les différents corps de métiers induisent une méthode de travail qui donnera de toute façon naissance à un film unique. La manière de communiquer au cinéma participe du processus de création d'un film.

Le cinéma est né hors de l'art, comme une curiosité scientifique, un divertissement populaire et aussi un média (un moyen d'exploration du monde) ; cependant, il a été, très vite, revendiqué comme un art (et même remarquable : le premier art *inventé*) et comme un *médium* (un moyen de création)¹.

En partant de ce postulat, et au croisement des disciplines convoquées par Jacques Aumont à travers ses différents champs d'application au cinéma, nous allons essayer de cerner, dans une approche interdisciplinaire², comment s'articulent et quels sont les enjeux entre ces modes de communication et la création au cinéma.

Le milieu du cinéma suggère un monde imaginaire, pourtant le choix de ce terme de « milieu » correspond à la désignation d'un écosystème particulier, avec ses codes, ses hiérarchies, ses enjeux, etc. Il correspond à des réalités professionnelles précises. Faire le choix de le questionner au prisme de la communication, c'est décider de révéler une part inconnue de son mode de fabrication. Nous allons donc nous focaliser ici sur les interactions entre les différents corps de métiers qui existent ou qui sont en train de s'inventer actuellement, notamment avec l'avènement d'internet ou la vague des séries. Aborder la communication au cinéma, c'est tenter de cerner au mieux la gestion d'une équipe, que ce soit au moment de l'écriture, de la préparation, du tournage ou de la post-production. A partir de plusieurs

¹ Jacques, Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Les cahiers du cinéma, coll. 21^e siècle, 2007, p. 12.

² L'approche interdisciplinaire est revendiquée et fondatrice au sein de l'UMR 7061 PRISM « Perception, Représentations, Image, Son, Musique » Aix-Marseille Université - CNRS à laquelle j'appartiens.

articles concentrés sur une approche communicationnelle du cinéma selon les différents postes, nous proposons une analyse originale et riche qui permet de cerner sous un angle inédit ce milieu qui est toujours en pleine mutation.

Un « milieu » particulier

Entre l'imaginaire que suggère le cinéma et le milieu qui s'organise professionnellement comme un écosystème, comment cerner cet univers ? C'est au croisement d'un monde qui fait rêver et de pratiques professionnelles quotidiennes que le mode de fabrication d'un film se dévoile ici. Si les premières idées d'un film sont jetées comme le « brouillon d'un rêve³ », elles impliquent sur le plateau, ou à tous les niveaux de la production d'un film, des pratiques bien précises, qui induisent à leur tour des codes comportementaux pour interagir.

L'imaginaire lié à ce monde

Le cinéma fascine autant qu'il intrigue. Il suscite aussi des réactions collectives qui participent de sa magie.

Parce qu'elle exige un effort collectif et une multitude de savoir-faire, la production d'un film a été comparée à la construction d'une cathédrale. Et puisque le cinéma s'adresse directement à beaucoup de monde, on l'a qualifié de « cathédrale de l'avenir »⁴.

La magie et le merveilleux du cinéma s'associent à un engagement à la fois politique et religieux qu'il a particulièrement pu développer par rapport aux autres arts, grâce notamment aux moyens de la reproductibilité technique qui permettent de questionner la réalité, et à travers elle notre monde. C'est donc au croisement d'un imaginaire et d'une dimension politique que le cinéma s'affirme⁵. En interrogeant son mode de fabrication, une manière de se positionner dans cet environnement particulier s'affirme dans cette démarche politique. Pour autant, le cinéma capte une réalité, qu'elle soit fictionnelle ou documentaire. La force de cette reproductibilité technique⁶ réside dans sa référence à notre monde. Ce lien entre « image » et « réalité » dans le cinéma est aussi une des raisons qui fait que cet art intrigue. Il a fasciné les premiers spectateurs, il bouscule les manières de vivre aujourd'hui, ne serait-ce qu'à travers l'utilisation quotidienne du téléphone mobile qui filme et met en réseau⁷. Sa magie se prolonge donc autrement, même si le rêve peut paraître moins enchanteur... peut-être parce que l'image se confond souvent aujourd'hui avec la réalité ! Nous entrons dans un monde où les médias constituent eux-mêmes une culture, faisant se croiser les représentations sociales et le monde lui-même, un monde de « médiacultures »⁸. Un nouvel imaginaire se construit... qui révèle une réalité de notre monde.

³ Expression employée par la SCAM à travers son dispositif pour soutenir le cinéma documentaire, mais qui évoque aussi ici le cinéma de fiction.

⁴ Youssef Ishagpour, *le Cinéma*, Tours, Farrago, 2006, p. 7.

⁵ *Ibid.* p. 8.

⁶ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 1955 (ed. 2003).

⁷ Voir notamment Roger Odin, « Quand le téléphone portable rencontre le cinéma », in Laurence, Allard, Laurent, Creton, Roger, Odin, dir., *Téléphone mobile et création*, Paris, Coll. Recherches, Armand Colin, 2014 ; et Sébastien, Denis, Antoine, Gonot et Jacques, Sapiéga, Jacques, dir., *Arts numériques, narration, mobilité*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, Coll. Arts, octobre 2016.

⁸ Eric, Maigret, et Eric, Macé, *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin/INA, 2005.

Le cinéma aide à mieux comprendre le monde. Il est à la fois anthropologique et mythique, historique et fictionnel ; il suscite une immense charge affective et sensorielle dans tous les cas. Sans aller plus loin dans la description de notre monde, nous allons tenter de comprendre comment le cinéma se fabrique pour en venir à transporter le spectateur. Plus que sa réception, c'est ici sa mise en œuvre d'un point de vue à la fois opérationnel et affectif que nous allons chercher à analyser, parce que, pour cette magie qu'il suscite, il faut un véritable travail de terrain souvent porté avec passion. L'image de la réalité se mêle ici à la réalité de l'image⁹. Au croisement de l'art et de l'industrie, du rêve et de données tangibles en termes de production comme d'un point de vue technique, le cinéma va être décrypté au prisme des pratiques concrètes mises en œuvre pour sa fabrication. Le rêve et l'imaginaire ne sont pas loin pour autant. Ils nourrissent les pratiques. En tant qu'industrie culturelle, *entertainment*¹⁰ disent les américains, il fait appel à des talents, des artistes, des créateurs de toutes sortes et chacun à leur niveau, que nous allons rencontrer.

Un écosystème

Le cinéma représente aussi un « milieu » qui correspond à la désignation d'un écosystème particulier. « (...) Notre milieu est à notre égard dans un état de mouvance passive et active : il est le domaine sur lequel nous agissons, et qui porte les marques de cette action, mais il est aussi le domaine qui nous affecte, et auquel nous appartenons de quelque manière »¹¹. Alors qu'Augustin Berque parlait plutôt du territoire en tant que géographe, ses propos raisonnent ici pour appréhender le monde du cinéma. Cette appartenance à un territoire particulier est présente à l'esprit de ses professionnels quand ils participent à la création d'un film.

Le tissu relationnel éco-techno-symbolique correspond au milieu ; il est nécessaire à l'être (la *chôra* de la chose). Ce milieu technique et symbolique que l'homme construit sur ce territoire physique, ce lien entre l'existence humaine et la géographie, compose ce que Augustin Berque appelle les milieux humains à travers l'« Ecoumène »¹² : le rapport onto-géographique de l'humanité avec la terre¹³. C'est ce qu'il se passe sur un plateau par exemple. Ce sentiment d'appartenance à un projet de film à mettre en œuvre est lié à la place que l'on trouve en tant que professionnel du cinéma, que ce soit au moment de la préparation, lors du tournage ou en post-production. Cette réflexion territoriale insiste sur cette notion de « milieu » qui est un terme que l'on appose aussi souvent à celui du cinéma. Nous entrons dans une approche plus linguistique qui révèle toujours cependant l'appropriation d'un territoire pour trouver sa place dans le monde, dans une dimension encore politique. La définition de l'espace ne serait alors que relative au sens : « Il ne peut être que ambiance, lieu et contrée »¹⁴. Ce terme d'« ambiance » d'ailleurs est chère au cinéma, puisque c'est ce que de nombreux créateurs cherchent à mettre en œuvre, que ce soit le réalisateur, le chef opérateur ou le monteur son par exemple¹⁵.

⁹ Youssef Ishagpour, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰ Traduit par divertissement

¹¹ Augustin, Berque, *Ecoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2010, p.142

¹² *Ibid.*

¹³ Natacha, Cyrulnik, « *Représenter le territoire, filmer la cité* », Habilitation à Diriger des Recherches, Alain Kiyindou garant, Université de Bordeaux - Montaigne. Laboratoire MICA, HDR soutenue le 06 novembre 2017, p. 25.

¹⁴ Augustin, Berque, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵ Ce terme est particulièrement étudié dans le cadre du projet structurant « AtmosphèreS » que j'anime au sein de l'UMR Prism « Perception, Représentations, Image, Son, Musique », de manière interdisciplinaire, avec des physiciens acousticiens, des neuropsychiatres, des musicologues, des chercheurs en cinéma et en sciences de l'information et de la communication, etc.

Augustin Berque en vient à insister sur deux manières d'être-au-monde : « Ce n'est pas pour rien que des langues comme le français ou l'anglais disent en un seul verbe « être » l'être-essence et l'être-lieu (alors qu'en espagnol *ser* et *estar* les distinguent) ; c'est que (...) il faut un lieu pour exister »¹⁶. Augustin Berque nous fait passer de la géographie à la philosophie de l'être, ce qu'expérimentent les professionnels du cinéma, comme nous allons le voir à travers d'autres disciplines encore¹⁷.

Nous mesurons ici l'importance des termes employés. Ceci est également une réalité, tant le vocabulaire du cinéma est déterminant pour mettre en œuvre un film. La justesse des mots utilisés participe aussi à ce sentiment de microcosme dans lequel un novice peut difficilement entrer quand il arrive sur un plateau. Ce « milieu » peut sembler délimité.

Il correspond de fait à des réalités professionnelles précises. Jean-Luc Godard s'était même amusé à parler « des professionnels de la profession » lors d'une cérémonie des césars de 1987 et cette expression est largement employée depuis, souvent sans même que la référence godardienne soit connue ! Le jeu de communication s'opère ici dans un registre linguistique. En tout cas, cette expression si utilisée maintenant révèle avec humour que cet univers particulier peut paraître fermé pour certains. Nous allons ici tenter de l'ouvrir à tous. Cette expression indique aussi à quel point les métiers sont précis et connus de ceux qui les pratiquent, entre eux. Ce sont les métiers du cinéma qui vont être analysés afin de mieux rendre compte des comportements adoptés selon les différentes étapes de la création d'un film. Il ne s'agit en aucun cas de définir comment les choses doivent se passer sur un plateau de tournage ou dans une salle de montage par exemple, parce qu'il n'y a pas de formule magique. Nous allons juste analyser quelques situations d'interactions humaines nécessaires à la création d'un film, afin de chercher à évaluer ce qu'elles impliquent. C'est l'objet de cet ouvrage.

Les articles qui suivent proposent une lecture possible des modes de fonctionnement des professionnels du cinéma, que ce soit en préparation, sur un tournage ou en post-production. Si les métiers sont analysés ici en termes de méthodologie, ils peuvent offrir, sous le prisme de la communication entre eux, une meilleure connaissance des pratiques pour la fabrication d'un film. Cet ouvrage se veut à la fois une proposition de réponse à un questionnement scientifique compris dans le titre, et un témoignage des différentes pratiques professionnelles au cinéma pour mieux les définir.

Cinéma et communication

Cet ouvrage s'adresse donc à tous les étudiants qui se demandent comment se pratique le cinéma de manière opérationnelle, aux chercheurs en cinéma comme en sciences de l'information et de la communication, ou tout simplement aux « amoureux du cinéma » en tout genre (une autre expression dans le langage courant qui témoigne cette fois de la passion que peut susciter cet univers).

Une approche esthétique

¹⁶ Augustin, Berque, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ Natacha, Cyrulnik, *op. cit.*, p. 26.

Ici, un jeu d'interaction entre cinéma et communication est assumé. Alors que François Jost¹⁸ déplore que la bataille universitaire ait été gagnée par l'esthétique, séparant ainsi les départements de cinéma de ceux de la communication, nous allons nous attacher ici à montrer à quel point les deux sont liés. Nous partons bien sûr du film comme un objet d'étude et de plaisir puisqu'en fait, ceux qui le fabriquent ont certainement choisi d'en faire leur métier parce qu'ils ont eu des émotions fortes en tant que spectateur au départ. Jacques Aumont cherche à définir ce qui reste du cinéma à une époque où les pratiques en changeant sa consommation afin de mieux le cerner : « (...) à mes yeux le film se définit en terme spectatoriels, non créatoriels »¹⁹. Ici, le cinéma va être abordé de manière à mieux comprendre sa fabrication. Nous n'allons donc pas rester dans l'analyse de film ou dans une description historique ou esthétique, mais bien chercher à comprendre comment un film se fabrique au prisme des interactions humaines. Si François Jost s'attache dans son ouvrage « sous le cinéma, la communication »²⁰ à montrer tout ce que les images peuvent communiquer notamment au spectateur (des émotions jusqu'aux gestes : rire, pleurer, érotiser, etc.), nous allons nous aussi faire un lien entre « communication » et « cinéma », mais du côté de la profession cette fois. C'est une autre manière de faire se croiser ces deux termes. Des rires ou des larmes assis dans son fauteuil dans une salle de cinéma, nous en venons à analyser cette fois les émotions plus ou moins bien maîtrisées sur un plateau ou dans le bureau d'un producteur, par exemple. Plus que les sensations des spectateurs, ce sont les interactions le plus conscientisées possibles afin d'être le plus juste dans son métier que nous allons décrypter. Ainsi le spectacle cinématographique devient ici un spectacle théâtral dans la mesure où il met l'acteur et les techniciens face à un public qui le regarde²¹, ou à un observateur qui va s'en servir pour analyser la situation. Nous sommes donc dans un registre communicationnel pour analyser le cinéma. C'est l'originalité de cette proposition, dirions-nous.

Bien évidemment le spectateur sera toujours pris en compte dans la mesure où il est vraiment très rare qu'un film voit le jour sans que l'on pense à lui (même si c'est ce que certains ont reproché à Jean-Luc Godard, notamment). Que ce soit un auteur qui invente une histoire, un producteur qui décide d'y croire et de se battre pour trouver les financements, un acteur qui choisit d'y participer, un technicien qui désigne une équipe pour l'aider à le mettre en œuvre, jusqu'au spectateur qui se laisse embarquer par le film au final, toutes ces situations, et d'autres encore, exposent des interactions humaines que nous allons chercher à analyser. Le processus de création est interrogé ici du point de vue de l'ensemble des personnes qui y participent.

Une approche médiaculturelle

Par ailleurs, comme le précise François Jost : « Même quand ce sont des objets artistiques remarquables, les films sont d'abord des objets médiatiques. Ce n'est pas leur faire offense que de rappeler cette évidence »²². Et s'il peut bousculer les manières de voir le monde, le film interagit lui-même avec notre manière de percevoir le monde. « Penser les médiacultures »²³ permet d'envisager les films comme des moyens d'interagir avec la société

¹⁸ François, Jost, *Sous le cinéma, la communication*, Paris, Vrin, 2014, p. 7.

¹⁹ Jacques, Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Mayenne, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2012, p. 18.

²⁰ François, Jost, *op.cit.*

²¹ *Ibid.*, p. 91.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ Eric, Maigret, et Eric, Macé, *op. cit.*

dans laquelle nous baignons en prenant en compte ces images consommées qui participent à produire une nouvelle culture.

(Les médiacultures sont ces) points d'intersection des phénomènes démocratiques contemporains des constructions du sens et de la valeur, en décloisonnant l'étude sur les médias (traditionnellement réservée aux spécialistes de la communication), de celle sur les cultures (apanage des spécialistes de l'art, du cinéma, de la culture) et de celle sur les politiques de représentations (réservées aux penseurs du politique)²⁴.

Nous cherchons bien à travers cette réflexion sur la manière de communiquer au cinéma à mêler ces univers. Médias et culture se construisent ensemble pour de nouvelles représentations. Ainsi, avec les évolutions techniques de ces dernières années qui impliquent de nombreuses mutations dans les comportements humains, de nouvelles pratiques donnent naissance à de nouveaux liens. Le « milieu » évoqué au début est étudié aussi selon ces évolutions. La culture en anthropologie signifie qu'il y a une production sociale de sens.

Il n'y a donc pas plus d'« effets » de la culture sur notre société que d'« effets » de la société sur la culture, mais une somme de médiations par lesquelles chaque société (ou chaque ensemble de sociétés en interaction) se configure elle-même à travers ses objets culturels juridiques, techniques, artistiques ou médiatiques et leurs formes d'appropriation²⁵.

Le milieu du cinéma va donc être étudié à ce croisement – là : dans notre monde médiatique en mutation qui fait culture, et qui est en même temps un microcosme. Il est pris comme une société dont les codes sont établis, mais qui se transforment constamment. Les évolutions techniques sont permanentes avec des qualités d'image et de son qui se veulent toujours plus performantes. Ce changement de matériel impacte les comportements des professionnels. Par ailleurs, une équipe pour un film de fiction étant rarement la même d'un film sur l'autre : là aussi les interactions humaines doivent se réinventer à chaque nouvelle réalisation. Donc, si des codes sont bien établis dans ce milieu, même s'ils ne sont pas toujours formulés ou transmis, ils sont aussi régulièrement bousculés.

Si ce n'est pas du point de vue du spectateur ancré dans un monde médiatique, l'approche du film est envisagée ici au croisement des processus de médiation et des étapes de création pour le mettre en œuvre. Ce n'est pas l'objet film qui est analysé ici, mais les méthodes pour le mettre en œuvre. Cette question des méthodes est essentielle, nous y reviendrons ; elle révèle une approche communicationnelle adaptée au cinéma.

Une approche rhétorique

Mais, sans renier une approche esthétique des films qui les détermine, nous souhaitons prendre en compte ici également une approche rhétorique²⁶. C'est le croisement cette fois entre une appréhension poétique et rhétorique qui va témoigner de ce milieu.

Aristote évoquait déjà deux fonctions au langage :

Sa fonction ordinaire, qui est de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des œuvres (*poiein*). La première relève de la rhétorique – on dirait plutôt aujourd'hui de la pragmatique -, la seconde de la poétique. (...) Il ne peut y avoir de

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶ Guillaume, Soulez, *Quand le film nous parle, Rhétorique, Cinéma, Télévision*, Paris, PUF, Coll. Lignes d'art, 2011.

création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimésis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'évènements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées²⁷.

Pour réaliser un film, l'articulation entre ces deux formes de langages est nécessaire, et nous entrons dans cette lignée pour le démontrer. La création par le langage est l'objet de cet ouvrage. Au point d'intersection entre la poétique et la rhétorique, un film est mis en œuvre. Toutes les actions se mettent au service de la création. Pour autant, sans échanges celle-ci ne peut pas avoir lieu. L'ensemble des professionnels se mettent en branle pour créer des mondes plus ou moins imaginaires, ou en faire un évènement lors de la projection qui va lier l'ensemble des spectateurs²⁸, pour « représenter le monde et (inter)agir avec lui »²⁹. Ces deux aspects de la langue révèlent aussi les interactions entre la création et la communication d'une manière générale. Dans le cas particulier d'un film, toute une équipe se mobilise, interagit pour créer. De la parole (*légein*) à la création (*poiein*), le film se compose au croisement de la rhétorique et de la poétique.

Il s'agit donc de lier le « texte »³⁰ (le discours du film) au contexte, en considérant :

ce que l'espace public fait au film. C'est-à-dire comment, grâce aux formes rhétoriques, des questions sociales, culturelles ou politiques se trouvent formulées dans le film en tant que film. Situer un film, c'est donc à la fois le contextualiser au sens courant du texte, mais c'est aussi prendre la mesure de ce qu'il fait au contexte, la mesure de l'acte ou des actes de langage qu'il effectue dans un espace culturel et politique donné, et l'aspect spécifique qu'il leur donne³¹.

Cette approche rhétorique permet de faire se croiser encore plus ici le film à son contexte de création. Dans notre cas, l'espace public étudié est celui d'un plateau de tournage ou d'une salle de mixage, par exemple. Pour autant, les contextes que nous allons rencontrer ne sont pas forcément lus au prisme des genres de film à mettre en œuvre, de leur scénario ou de leur parti-pris. Ici, c'est le processus de création qui importe plus que l'œuvre artistique elle-même. Son contexte est à prendre en compte, même si nous allons parfois le détacher de l'œuvre à naître. Mais cela ne veut pas dire que la dimension artistique ne soit pas prise en compte dans la constitution d'une équipe. Robert Guédiguian par exemple, avec qui un entretien a été mené pour un des articles qui suit, témoigne de l'importance d'une « famille » pour participer à la création. Cette complicité est importante pour interagir et créer et, souvent, elle se sent dans le film... C'est en tout cas avec cet argument que l'on peut parler aussi des « familles » Kechiche, Lelouch, ou celle d'Arnaud Desplechin, entres autres.

Cette approche rhétorique du film permet de définir le cinéma d'une manière générale dans sa capacité à résonner dans la vie. Le discours du film impliquant notre espace social et politique, l'engagement d'une lecture rhétorique s'impose. Mais celle-ci reste « complémentaire de la lecture poétique qui s'attache aux formes du point de vue de la fabrication d'un autre monde que le nôtre (comment le film nous embarque dans ce monde) »³², même s'il nous pousse dans une nouvelle compréhension de notre propre monde. Nous accentuons un peu l'approche rhétorique du film qu'en fait Guillaume Soulez à travers ce que le spectateur peut recevoir en fonction du contexte, pour insister ici sur cette analyse

²⁷ Gérard, Genette, *Fiction et diction*, Paris, Essais, Points, 1991 (Ed. 2004), p. 96.

²⁸ Bernard, Lamizet, *Sémiotique de l'évènement*, Paris, Lavoisier, 2006.

²⁹ Natacha, Cyrulnik, *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud - Toulon Var, 2008.

³⁰ Raymond Bellour parle à propos du cinéma de « texte introuvable » dans *L'analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

³¹ Guillaume, Soulez, *op. cit.*, p. 100.

³² *Ibid.*, p. 76.

de l'espace public et de son impact pour créer. En effet, en étant sur un plateau par exemple, les enjeux des relations interpersonnelles sont tels qu'ils influencent le film en construction. C'est à ce niveau que nous passons de la dimension esthétique et poétique à celle plus rhétorique. « (...) La rhétorique est du côté de la fonction de communication »³³, et c'est entre les différents postes que nous l'abordons.

Le positionnement du réalisateur par exemple favorise cette lecture rhétorique. Guillaume Soulez l'explique à travers l'exemple de *Délits flagrants* (1994, 105') de Raymond Depardon :

La lecture rhétorique renforce le caractère " documentaire " de " Délits flagrants " en nous poussant à la fois à chercher le positionnement du documentariste (son *ethos*), à cause de son silence, et à construire " nous-mêmes " le " réel " de l'interrogatoire mis à nu par la décantation du dispositif³⁴.

Le côté « pris sur le vif » revendiqué par les réalisateurs dès 1920, donne une forme d'authenticité qui stimule le spectateur comme s'il était impliqué d'emblée dans la lecture du film. Cet *ethos* peut donc tout à fait correspondre au parti-pris du réalisateur dans sa manière d'interpeller (ou en tout cas de s'adresser) au futur spectateur dès la mise en place du dispositif lors du tournage d'un documentaire. Raymond Depardon offre la possibilité d'assister à des audiences judiciaires, sans se mettre en avant, mais en suscitant une réflexion chez le spectateur par la sollicitation de son esprit-critique. Une forme de réflexivité apparaît³⁵. L'auteur est « organisateur d'un dispositif de filmage »³⁶, et c'est à ce niveau que nous nous situons pour que le spectateur découvre un monde plus ou moins rêvé par la suite. Mais, si en France le statut d'auteur est encore très présent dans la lignée des propos de François Truffaut et de sa « politique des auteurs »³⁷, c'est surtout l'ensemble des membres des équipes qui vont être questionnés en fonction de leur communication pour la création d'un film.

Faire le choix de questionner le cinéma au prisme de la communication, c'est décider de révéler son mode de fabrication, c'est tenter de cerner au mieux la gestion d'une équipe, que ce soit au moment de l'écriture, de la préparation, du tournage ou de la post-production. A partir de plusieurs articles concentrés sur une approche communicationnelle du cinéma selon les différents postes, nous proposons une analyse originale qui permet de mieux cerner ce milieu en évolution. Cet ouvrage est donc l'occasion de décrire le fonctionnement d'un tournage ou d'une autre étape du film de manière opérationnelle en même temps qu'il questionne les procédures de réalisation. Il devrait permettre aussi de mieux s'appropriier les postes qui y sont décrits.

Méthodes

Les « méthodes », les « procédures », les « processus », les « fonctionnements » sont autant de termes qui révèlent une manière d'aborder pour nous la création sous un autre angle, moins connu, analysé moins couramment. Pour prolonger cela dans un registre philosophique,

³³ *Ibid.*, p. 44.

³⁴ *Ibid.*, p. 212.

³⁵ Natacha, Cyrulnik, *op.cit.*, 2017, p. 198.

³⁶ Guillaume, Soulez, *op. cit.*, p. 184.

³⁷ François, Truffaut, une certaine tendance du cinéma français, Paris, *cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954.

Hannah Arendt³⁸ explique que ce sont finalement plus les moyens qui importent que véritablement la finalité pour tenter de comprendre le monde. Cette question apparaît dès lors que l'on cherche à transmettre ce que peut être le cinéma. Il n'y a pas de formule magique, de manière de bien ou mal faire ; il y a des méthodes, qui se réinventent à l'occasion de la mise en œuvre de chaque nouveau film, même quand on travaille en « famille » ! Il ne s'agit donc en aucun cas dans cet ouvrage de dire ce qu'il faut faire, mais bien de proposer des analyses de différentes étapes de création d'un film et d'essayer d'en cerner les contours. L'adaptabilité à chaque nouvelle situation reste cependant une des principales qualités pour travailler dans le cinéma. Cela va probablement être la seule chose définitive qui puisse être écrite dans cet ouvrage.

Alors, pourquoi faire une telle proposition ? La justification de cet ouvrage a déjà commencé à travers l'argumentation du lien entre cinéma et communication. Elle se prolonge en insistant un peu plus sur les manières de transmettre ce que peut être le cinéma.

Comment s'y prendre ? L'idée de cet ouvrage était sous-jacente depuis quelques années. Elle réapparaissait chaque année à l'occasion de la soutenance des mémoires de Master 2 au département Satis (Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son) de l'Université d'Aix-Marseille. Les étudiants s'investissent sur une problématique en lien avec la spécificité de leur parcours, et en font un travail de recherche tout en essayant de se projeter dans une carrière à travers des interviews de professionnels qu'ils doivent articuler avec des ouvrages ou articles en référence. C'est l'exercice qui leur ait demandé dans le cadre de ce mémoire, et certains le réussissent avec *brio*. Cette année, lors d'une soutenance d'un auteur d'un des articles présents dans cet ouvrage, je l'ai enfin formulée. J'ai donc profité du confinement, en tant qu'enseignant chercheur au sein de ce département, pour solliciter certains étudiants et anciens étudiants qui avaient fait de très bons mémoires au sujet des interactions humaines entre différents métiers du cinéma, et leur ai demandé d'en rédiger des articles en insistant sur cette thématique.

Cette question de la méthode va donc être abordée à la fois pour les films à réaliser, mais pour la mise en œuvre de cet ouvrage aussi.

Les méthodes des métiers du cinéma

Les interactions entre les métiers révèlent l'approche pratique du cinéma. Les exemples de cet ouvrage ne sont pas exhaustifs. Ils se penchent sur certaines rencontres particulières, à certains moments précis pour la création d'un film, mais de nombreuses autres situations pourraient témoigner de ces pratiques professionnelles.

Nous partons ici de quelques expériences d'interactions entre différents corps de métiers, et nous tentons de mesurer ce qui fait que le poste à pourvoir était occupé par la bonne personne à travers ses échanges. Nous ne sommes pas dans la logique de la détermination de fiche de poste, mais bien dans ce qui fait la différence pour la création d'un film à travers les compétences et surtout les savoir-être professionnels. Ce sont des choses qui s'apprennent difficilement, qui s'expérimentent plutôt, et que nous valorisons à Satis en termes de méthode d'apprentissage. Cet ouvrage a donc également une dimension pédagogique par rapport au cinéma, nous allons y revenir.

En tout cas, en cherchant à cerner un métier, nous voyons à quel point il est nécessaire d'envisager les autres, et de rester dans une approche qui se réclame souvent par les « professionnels de la profession » comme étant artisanale. C'est une revendication qui est

³⁸ Hannah, Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Folio essais, Poche, 1954, (Ed. 2006).

apparue au début du XXe siècle en même temps que le cinéma se développait : « c'est seulement au début de notre siècle que les grands artistes, avec une surprenante unanimité, se sont mis à protester contre le nom de " génie ", pour insister sur le métier, la compétence et les rapports entre l'art et l'artisanat »³⁹. C'est selon cette approche que cet ouvrage se construit. Le cinéma est un art, et c'est une industrie aussi, plus ou moins artisanale selon les productions. Selon la grandeur des équipes, les jeux d'interactions entre les métiers ne sont pas tout à fait les mêmes. Un cadre global va permettre de mieux les cerner, mais ils seront à ajuster à chaque nouvelle création : en fonction des personnes et de leur nombre, mais aussi des budgets, des lieux, ou de nombreux autres critères qui font que chaque situation est à ajuster pour chaque nouveau film. Le statut unique d'un film, en lien avec le statut d'auteur particulièrement valorisé en France notamment, participe de cette perception d'un travail artisanal souvent évoqué dans ce milieu. Pour autant, il existe bien évidemment des grosses, voire très grosses, productions qui gèrent de telles équipes que le côté industriel peut prendre le pas sur la gestion des interactions humaines. Nous partons ici du principe que nous allons évoquer surtout le cinéma, mais aussi l'audiovisuel : des films d'art à essai à petits budgets jusqu'aux « grosses saloperies américaines », autre expression de Jean-Luc Godard qui a tendance à entrer dans le langage courant et qui vise à vanter le fait que l'on peut aimer tous les cinémas. Du film d'auteur à la série en passant par les « films du milieu » revendiqués par Pascale Ferran dans le Club des 13⁴⁰, ce sont surtout les différentes méthodes qui entrent en jeu que nous cherchons à analyser.

Les articles qui suivent visent donc à tenter de mieux cerner de nombreux métiers à travers leurs interactions. Ils offrent un cadre pour mieux les situer. Ils partent d'expériences qui sont ici partagées en y associant quelques réflexions théoriques pour mieux les appréhender. Les métiers de directeur artistique, chef opérateur, décorateur, accessoiriste, ingénieur du son, monteur, monteur son, mixeur, scénariste, assistant-réalisateur et producteur sont ainsi examinés. Ils croisent également d'autres métiers tels que comédiens, régisseurs ou maquilleurs qui sont justes évoqués ici, mais indispensables pour bien cerner la chaîne des métiers du cinéma. Ceux-ci pourraient également être étudiés.

Si John Dewey revendique « l'Art comme expérience »⁴¹ qui aiderait à mieux comprendre le monde, nous nous servons ici de cette notion d'expérience pour aborder ce qu'est l'art cinématographique, et plus précisément son processus de création à travers les protagonistes. Les méthodes de travail de chacun d'eux comportent des points communs qui aident à les déterminer, en même temps qu'ils s'adaptent tout le temps à la situation. Il n'y a donc pas de formule universelle et définitive, mais un cadre qui aide à les cerner. Et c'est selon ce principe d'un croisement entre expérience et théorie pour la mise en œuvre d'un film que cet ouvrage se construit à son tour.

La méthode de cet ouvrage

Cet ouvrage a donc été mis en œuvre sur la base de quelques mémoires d'anciens étudiants de M2 au département Satis (Sciences, Art et Technique de l'image et du Son) d'Aix-Marseille Université.

³⁹ Hannah, Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. Agora, 1958, (Ed. 1994), p. 272.

⁴⁰ Le Club des 13, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, éditions Stock, Avril 2008.

⁴¹ John, Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 1934, (ed. 2005).

Satis, la pédagogie du cinéma et ses méthodes

J'ai donc fait la proposition à certains étudiants qui avaient rédigés ces dernières années de très bons mémoires qui traitaient de ces interactions professionnelles de les transformer en article. J'ai commencé à la formuler lors d'une soutenance, parce que l'intérêt d'une telle recherche méritait d'être rendue public, me semble-t-il. Je dois préciser que si mon parcours personnel vient du terrain en tant que réalisatrice de documentaire avant de devenir enseignant-chercheur (ce qui me permet d'avoir quelques connaissances de ce qu'il se passe de manière concrète pour mettre en œuvre un film) l'énergie et le désir de cinéma des étudiants est ici un véritable moteur pour porter un tel projet. La dynamique et la fraîcheur dont ils témoignent participent à nous motiver et à nous tenir au courant des dernières innovations, qu'elles soient techniques ou comme ici interrelationnelles. Il me semblait que cela pouvait être intéressants pour d'autres personnes de partager cette énergie et ces connaissances mises en œuvre à la fois pédagogiquement comme en termes de recherche.

La formation aux différents métiers du cinéma à Satis s'articule à travers cinq masters coordonnés ensemble : les parcours « métiers de la production et de la réalisation », « prises de vue », « son pour l'image », « montage et post-production », et « musique pour l'image ». Avec ces cinq masters, l'ensemble des métiers du cinéma sont travaillés à la fois théoriquement, et ils sont surtout expérimentés lors de réalisations collectives qui mettent en pratique tout ce qui a été enseigné auparavant. Il s'agit d'une formation universitaire qui revendique le croisement de la théorie et de la pratique.

J'étudie cette manière d'aborder la pédagogie du cinéma selon différentes méthodes depuis de nombreuses années : d'abord en tant que réalisatrice qui intervient dans le cadre d'atelier d'éducation artistique au cinéma durant près de quinze ans et dans diverses situations⁴² ; puis en tant que représentante du Pôle d'éducation artistique au cinéma de la région Sud - Paca ce qui m'a permis de relativiser ma propre pratique à travers les expériences de l'ensemble des intervenants dans cette région, et a notamment donné naissance à l'ouvrage « Qu'est-ce que l'éducation artistique au cinéma ? »⁴³ ; et enfin à travers un article récent qui croise ces pratiques d'ateliers notamment dans les cités et celles dans un cadre universitaire comme à Satis pour essayer de cerner ce que serait une forme d'ontologie de la pédagogie du cinéma⁴⁴.

Les propos d'Alain Bergala nous confortent déjà dans l'importance de ce choix d'expérimenter la création. Il était enseignant-chercheur à Paris III, engagé dans de nombreuses réflexions sur des dispositifs scolaires d'éducation au cinéma, et il décrit les interventions dans le cadre de cours universitaires en se moquant un peu de ceux qui partageraient l'enseignement au cinéma selon trois phases : 1. On analyse un plan ou une séquence, 2. On juge le film à partir de cette analyse, 3. On se constitue ainsi progressivement un jugement fondé sur l'analyse. Il suggère que c'est selon cette méthode que l'enseignement au cinéma est le plus souvent dispensé⁴⁵. Ainsi une culture du cinéma existerait. Si la pédagogie est un moyen pour apprendre plus rapidement qu'en le faisant tout seul, l'orientation qu'elle prend oriente une manière d'appréhender par la suite le cinéma. La

⁴² Plus d'informations sur www.lacompaniedesembruns.com

⁴³ Natacha Cyrulnik, *Qu'est-ce que l'éducation artistique au cinéma ?*, Ed. Entretemps, Coll. Horizons de cinéma, 2016.

⁴⁴ Natacha, Cyrulnik, « Processus d'apprentissages du cinéma, en situations d'ateliers ou dans un cadre universitaire », in Nathalie, Estienne, et François, Giroux, (dir.), « *l'enseignement des arts aux non-spécialistes* », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Sphère éducative, 2021.

⁴⁵ Alain, Bergala, *L'hypothèse cinéma, petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2006, p. 44.

grammaire du cinéma et les grands sujets qu'il traite définissent déjà une manière de l'aborder.

Alain Bergala propose son propre enseignement comme des « bases d'une analyse du film qui serait centrée sur l'acte de création »⁴⁶. Cette recherche de création à percevoir affirme l'analyse d'un processus artistique par et pour les étudiants. Décrypter cela aiderait à mieux cerner une œuvre. La découverte du surgissement d'une idée créative participerait de sa compréhension. Une approche phénoménologique des œuvres nous permet de les percevoir autrement. Le langage cinématographique se pose comme un « plus » pour lire une œuvre cinématographique ; il n'est pas une fin en soi ! Les enseignants de Paris III répétaient, il y a quelques années, que ces analyses de films devaient favoriser l'esprit critique, expliquant clairement aux étudiants que le métier de critique pouvait ainsi être un de leur principal débouché...

Alain Bergala s'est donc particulièrement intéressé à l'éducation artistique au cinéma, qu'il distingue de l'enseignement artistique. Cette nuance est très importante. Quand Jack Lang, en juin 2000, décide de faire entrer l'art à l'école il « part de l'hypothèse que l'art, sans être amputé d'une dimension essentielle, ne saurait relever du seul enseignement, au sens traditionnel de discipline inscrite au programme et dans l'emploi du temps des élèves, confié à un enseignant spécialisé recruté par concours »⁴⁷. C'est la notion même d'Art qui est mise en avant, avec tout ce qu'elle peut apporter à un élève. Si la vision pédagogique de l'enseignement classique comme une connaissance à acquérir peut paraître trop caricaturale, l'acte de création est ici mis en avant comme porteur et moteur pour la construction de l'étudiant. La question est alors : comment envisager la pédagogie pour un acte de création ? Comment « apprendre à devenir un spectateur qui éprouve les émotions de la création elle-même »⁴⁸ ? C'est en cela que l'éducation artistique est porteuse et qu'elle s'expérimente aussi au département Satis.

Alain Bergala s'est donc principalement intéressé aux dispositifs scolaires. Il énonce les intentions pédagogiques comme une évidence : « En pédagogie des arts, il y a les grands principes généraux et généreux : réduire les inégalités, révéler chez les enfants d'autres qualités d'intuition, de sensibilité, développer l'esprit critique, etc. »⁴⁹. Et il poursuit plus loin :

Ce qui est décisif, j'en suis de plus en plus convaincu, ce n'est même pas le « savoir » de l'enseignant sur le cinéma, c'est la façon dont il se saisit de son objet : on peut parler très simplement, et sans crainte, du cinéma, pour peu que l'on adopte la bonne posture, le bon rapport à cet objet cinéma⁵⁰.

Cela pose la question de la position de l'enseignant ou le porteur de la situation pédagogique quelle qu'elle soit, de son engagement, de son investissement et de sa bonne connaissance de cette situation de création...⁵¹.

Jacques Rancière⁵², pour décrire l'émancipation de l'individu, relate l'expérience de Jacotot. Celui-ci a remis en cause l'efficacité du système explicatif en proposant, en 1818, à des élèves de l'Université de Louvain, où tout le monde parle hollandais, sauf lui, de découvrir *Télémaque* en version bilingue et d'apprendre le français en récitant la version française alors qu'ils ne le parlent pas. Dans un cadre universitaire, certes à l'époque des Lumières, il existe

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.* p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁵¹ Natacha, Cyrulnik, *op. cit.*, 2016.

⁵² Jacques, Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

une trace de cette notion d'apprentissage par l'expérimentation⁵³. C'est précisément cette notion d'expérience qui est valorisée ici, dans notre logique pédagogique et dans celle du mémoire de recherche demandé aux étudiants de M2 en veillant cette fois à articuler une pensée qui s'appuie aussi sur des ouvrages plus théoriques, expérimentant ainsi ce que peut être la recherche.

L'apprentissage de la recherche

Le mémoire de M2 est l'occasion pour la plupart des étudiants en France de découvrir ce que peut être la recherche. Avec la rédaction de celui-ci, ils apprennent à poser une problématique et à la développer en s'appuyant sur des auteurs en tant que références.

Le premier confinement a été une épreuve pour nombre d'enseignants qui considèrent justement que le fait d'apprendre le cinéma en expérimentant est un véritable atout pour intégrer des connaissances⁵⁴. Il était difficile de toucher du doigt ce que pourrait être la création à distance, mais c'était aussi un moment qui pouvait favoriser la concentration pour rédiger ces mémoires. Dans notre cas, à Satis, les étudiants en étaient au stade où ils finalisaient leur écrit. Les soutenances ont donc eu lieu pour la plupart à distance et ce moment symbolique de la fin d'une formation avant d'aller en stage n'a pas pu être partagé à la hauteur du sentiment que nous avons après quelques années passées ensemble pour leur scolarité. Cette période de confinement s'est alors imposée comme un temps suspendu privilégié pour proposer à quelques étudiants et anciens étudiants qui sont des « professionnels de la profession » maintenant, ce qui me trottait dans ma tête depuis quelques années de soutenance, à savoir transformer des mémoires en un article pour cet ouvrage.

Ils se sont donc engagés dans cette aventure avec un regard neuf qui nous stimule, nous enseignants, et sans doute les professionnels et les futurs professionnels. Ils les ont rédigés eux-mêmes, accompagnés par mes soins pour les rendre le plus scientifique possible, ce qui s'est avéré être un nouveau moment de formation à la recherche, finalement. Ces anciens étudiants sont maintenant pour la plupart des professionnels depuis quelques années. Ils ont suivi leur cursus à Satis, et développent leur expérience professionnelle dans le cinéma avec le recul nécessaire pour transformer leur mémoire en article pour la plupart. Ils ont donc à la fois un regard nouveau sur la recherche et sur leur métier en même temps. C'est aussi ce qui fait l'intérêt de cette démarche.

La méthode commune aux articles

Ces articles étant issues des mémoires de Satis, ils ont donc une méthode commune ; ce qui a l'avantage de créer une unité pour cet ouvrage.

Pour prolonger l'approche expérientielle déjà évoquée, ces articles croisent donc une approche induite au départ pour les chercheurs en herbe, comme pour les professionnels interviewés pour nourrir leur texte. Chacun des articles se basent donc sur des ouvrages théoriques qui se mêlent aux propos de professionnels interviewés au sujet de la question à traiter. La démarche pour rencontrer ces derniers est souvent proche, même si rien n'est imposé. Partir d'une observation participante⁵⁵ dans une approche compréhensive⁵⁶, permet

⁵³ Natacha, Cyrulnik, *op. cit.*, 2016, p. 27 – 28.

⁵⁴ Et il a sans doute été encore plus dur pour les étudiants qui avaient beaucoup de mal à se projeter dans ce monde.

⁵⁵ Yves, Winkin, *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil, 2001, p. 156 – 165.

de toucher du doigt ces différents niveaux d'implications des professionnels comme des rédacteurs. Ceux-ci commencent par cette analyse induite pour aller vers une analyse comprise, puis construite⁵⁷. Les témoins de leur métier articulent de plus en plus une pensée, de la même manière que le fait un réalisateur qui pense au développement de son film, ou un étudiant qui rédige un mémoire, par exemple. Cette logique d'analyse qualitative s'impose encore dans la mesure où cette méthode s'affirme pour la rédaction de ces documents⁵⁸. Les reformulations phénoménologiques⁵⁹ des professionnels ou des auteurs de ces articles aident à problématiser leur approche du métier par rapport aux autres.

Ces entretiens permettent d'ancrer les textes dans une réalité, une approche pragmatique du cinéma sur laquelle s'appuyer pour analyser les usages. Chaque article s'appuie donc sur cinq à dix personnes interviewées qui sont plus ou moins valorisées selon les auteurs en fonction des sujets abordés. Jean-Claude Andréani et Françoise Conchon⁶⁰ ont montré qu'au bout de cinq ou six entretiens, la majorité des informations essentielles étaient déjà délivrées. Celles-ci permettent ainsi de révéler une situation. Ils appellent cela la « validité de saturation ». Pour ces textes, les rencontres effectuées permettent de valider ou non les hypothèses afin d'analyser ces pratiques du cinéma.

Cette méthode commune à tous les articles donne une unité alors que la diversité des situations et des manières de les gérer sont constamment présentes. Elle est aussi en accord avec les méthodes pédagogiques et professionnelles pour cette approche du cinéma qui se veut ancrée dans les réalités, dans la pratique.

Un constat apparaît à la lecture de ces articles : pour analyser les méthodes mises en œuvre pour la réalisation d'un film, les « formes situationnelles »⁶¹ semblent déterminantes. Que ce soit sur un plateau de tournage ou dans une salle de post-production en image ou en son, ces étapes et ces lieux définissent des modes de fonctionnement très codés. Ils sont ici analysés pour essayer d'en cerner au mieux leurs procédures. Ces étapes situationnelles aident à analyser ces interactions humaines, ce qui est finalement normal puisque nous cherchons à comprendre comment un film se construit... Ce n'était absolument pas imposé pour les mémoires, mais la préparation, le tournage, la post-production et la diffusion structurent la mise en œuvre d'un film en lien avec les interactions entre les professionnels. L'ensemble de ces articles le prouvent.

Créer et orchestrer

Les articles vont donc s'articuler les uns avec les autres au rythme de ces étapes. Un plan de l'ouvrage se profile de manière logique. En respectant la chronologie de ces moments de production d'un film, sa fabrication se dévoile. Ces étapes sont révélatrices d'un processus de création, et de ses mutations possibles aussi. Elles peuvent donc être affirmées ou bousculées avec le temps et l'évolution des métiers ; elles vont nous permettre d'aborder toutes ces situations où la création est au cœur du dispositif. Car si nous analysons les modes de

⁵⁶ Alex, Mucchielli, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, A. Colin, 2004, p. 24.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁸ Natacha, Cyrulnik, *op. cit.* 2017, p. 140.

⁵⁹ Pierre, Paillé, et Alex, Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, 2005, p. 72 – 75.

⁶⁰ Jean-Claude, Andréani, et Françoise, Conchon, « Fiabilité et validité des enquêtes qualitatives : Un état de l'art en marketing », in *Revue française du marketing*, n°201, Mars 2005, pp 5 - 21.

⁶¹ Pierre, Paillé et Alex, Mucchielli, *op.cit.*, p. 54 – 65.

communication des professionnels du cinéma, le but final pour l'ensemble des acteurs qui interviennent dans cette chaîne plus ou moins longue réside bien dans la création.

Ainsi deux grandes parties se dessinent. La première regroupe les articles qui permettent de mesurer les comportements plus ou moins adéquats d'un métier selon les étapes de production d'un film ; la deuxième propose, une fois ces postes et ces étapes analysés, de distancier un peu plus les interactions humaines au cinéma en s'intéressant particulièrement à ceux qui portent et fédèrent les projets de films. La première partie se concentre plus sur les métiers, la deuxième sur ceux qui les orchestrent.

Communiquer et créer

L'idée consiste à cerner ce que peut être un métier du cinéma en particulier et à voir comment il impacte les autres. Ce sont vraiment les interactions qui importent pour aider à mieux définir chacun des postes.

Ainsi nous commençons avec Violette HYOUNET qui décrit « La direction artistique ou comment communiquer au service de la création ? ». Cet article fédère un grand nombre de personnes issues de différents corps de métiers : du chef opérateur au chef décorateur en passant bien sûr par le réalisateur. Le métier de directeur artistique est plus connu aux Etats-Unis qu'en France où le statut d'auteur semble plus protéger le réalisateur comme étant le grand ordonnateur, même si les pratiques commencent à évoluer, notamment avec la nouvelle organisation que proposent les séries. Cela pose ainsi d'entrée de jeu la question des différentes méthodes de travail selon les productions et les cultures. Cet article a l'avantage aussi pour nous de présenter d'emblée dans cet ouvrage plusieurs corps de métiers, et de chercher à voir comment ils se coordonnent entre eux. Il présente en même temps comment les différents postes s'articulent sur un plateau de tournage. Cet article aurait pu s'inscrire dans la deuxième partie de cet ouvrage, mais le directeur artistique ne porte pas l'ensemble d'un film, seulement la cohérence de tout ce qui touche à l'image ; et surtout, il a l'avantage de permettre de situer dès le premier article plusieurs niveaux d'interactions sur un tournage. Nous verrons plus loin l'étape de préparation d'un film, et même avant avec les différents moments qui structurent le scénario d'un film pour engager des étapes de production et en venir à mobiliser une équipe, mais cela sera alors plutôt dans la partie qui concernent plus ceux qui portent les projets. Nous débutons donc ici sur le plateau de tournage qui montre à la fois la richesse et la complexité de la fédération d'une équipe autour de tout ce qui touche à l'image, du chef opérateur au décorateur en passant par le chef électro, le machino, le cadreur, le HMC⁶² jusqu'au réalisateur. Le portrait d'un tournage se dresse ici au prisme des corps de métiers en lien avec l'image.

Puis, Alice KERN décrit minutieusement « Les interactions de l'accessoiriste dans son travail, de la préparation à la gestion du plateau de tournage ». Elle s'est particulièrement attachée à rencontrer des professionnels pour déterminer toutes les étapes décisives que peut vivre un accessoiriste. Le nombre d'interactions avec différents corps de métiers du cinéma témoigne de l'importance de la communication pour réaliser un film. La description du métier va de pair avec celle des interactions possibles pour un métier qui n'est finalement pas si connu. En tout cas, il n'est pas le premier auquel on pense, mais cet exemple précis prouve à quel point les interactions sont constantes et indispensables. Cet article permet de cerner l'interdépendance des métiers du cinéma, et par la même, leur interconnexion permanente. Il a l'avantage de situer dès le début de cet ouvrage les interactions techniques et humaines

⁶² L'équipe Habillage, Maquillage, Coiffure.

récurrentes au cinéma.

Delphine GAUD à son tour propose d'analyser « la communication d'une équipe son de fiction et son impact sur la qualité de la prise de son ». Elle lie ainsi à la fois les interactions techniques, humaines et artistiques. Cette approche est importante au cinéma tant les évolutions techniques bousculent régulièrement les pratiques, voire les remettent en cause. Pour autant, cet article insiste de manière tout à fait originale et prégnante sur la discrétion qui serait une qualité indispensable pour les personnes de l'équipe son sur un plateau. Cela devient une manière d'être qui caractériserait un métier ou un corps de métiers. A cela s'ajoute aussi le fait que cela suggère que pour participer le mieux au processus de création d'un film, la discrétion serait un atout primordial au son. Cette manière de présenter les choses ici est peut-être un peu excessive, elle révèle néanmoins la définition d'un comportement en adéquation avec un métier. Bien évidemment, cette seule qualité ne suffit pas pour devenir un professionnel du son au cinéma, mais elle témoigne d'un type de personnalité qui saurait se mettre au service de l'œuvre... si tenté que ce ne serait pas le but pour l'ensemble de l'équipe ! Participer à la création, en ne se mettant pas forcément en avant, mais en restant au service du film pour le faire éclore artistiquement, caractérise peut-être l'ensemble de l'équipe technique. C'est à vérifier ou à méditer en tout cas.

Théodine JONNET analyse une langue particulière qui révélerait de la manière de communiquer dans une salle de montage dans « la langue montage : découverte, apprentissage et maîtrise d'une langue de travail ». Ce parti-pris fort témoigne d'une étape de travail qui s'inscrit dans un microcosme qui aurait sa propre langue, un écosystème dans ce milieu pourrait-on dire pour se référer au début de ce texte. L'interaction précise entre réalisateur et le monteur donne naissance à un langage qui s'invente pour chaque binôme, et c'est ce qui fait la valeur de leur relation pour pouvoir construire ce film le mieux possible ensemble. Ces interactions se mettent au service de la création allant jusqu'à mettre en place un langage précis et défini. Elle analyse les interactions à tous les niveaux, y compris celui du non-dialogue, allant jusqu'à révéler que celui-ci peut témoigner d'une forme de confiance entre le réalisateur qui ne vient pas les premiers jours dans une salle de montage afin de laisser le monteur avancer et être force de proposition. Mais l'absence ou le silence peuvent aussi être perçus comme étant pesant. Ils induisent alors d'autres modes de communication qui risquent de ne pas favoriser la création. Théodine Jonnet aborde ainsi à travers cette question de la langue, tous les états affectifs par lesquels le réalisateur et le monteur peuvent passer à travers leur relation, et elle en vient même à aborder des stratégies pour monter au mieux un film en suscitant des réactions au réalisateur. Elle finit même par faire un parallèle avec le métier de traducteur, et nous prouve à quel point c'est justifié : le monteur doit interpréter les intentions du réalisateur en agençant des images, il en vient à faire un véritable travail sur la langue qui s'approche effectivement de celui du traducteur.

Pour finir au sujet des interactions humaines directement entre les métiers, Agnès HORELLOU analyse « La communication des intentions du film lors de la post-production, le rôle du monteur son ». La part de création est passée au crible à travers les interactions entre le monteur image, le monteur son et le mixeur. Ces étapes très techniques qui constituent la post-production place le monteur son au croisement des deux autres étapes, et le positionne de fait comme s'il devait en être le médiateur, ou en tout cas l'intermédiaire. Cette période bien particulière dans la réalisation d'un film est rarement étudiée de manière aussi précise. Elle est même souvent passée sous silence peut-être parce qu'elle reste dans de petites salles souvent sombres et mobilise moins de personnes qu'aux autres étapes. Elle est pourtant problématisée comme étant un nœud d'interactions humaines indispensables à la création à travers la transmission des intentions du film. Si les intentions font partie des premiers écrits d'un réalisateur afin de constituer un dossier pour avoir des subventions ou des diffuseurs, elles doivent être toujours présentes dans cette dernière étape de production. A

travers cet article, la part de création d'un film est repositionnée comme étant essentielle jusqu'au bout, et des préconisations pour favoriser les échanges entre les différents protagonistes de la post-production s'imposent.

Réaliser et orchestrer

Le travail d'écriture constitue la première étape pour la mise en œuvre d'un projet. Si l'on évoque souvent l'auteur seul face à sa page blanche, le travail avec un réalisateur, un producteur ou un directeur littéraire constitue la phase de développement d'un projet qui permet de l'envisager de manière de plus en plus concrète. Ces prémisses de la création fédèrent déjà quelques personnes qui peuvent à leur tour en mobiliser d'autres en allant chercher un subventionneur, un diffuseur ou un distributeur. Léa OURY nous montre, dans « La phase de développement : la maïeutique de l'écriture scénaristique à travers les échanges entre auteur, producteur et directeur littéraire », que cette mobilisation de différents acteurs vise à s'élargir, tout en insistant sur cette étape fragile qui consiste à avancer vers un scénario de plus en plus affirmé. L'équilibre entre les différents interlocuteurs autour du scénario et cette phase de création intense constitue une des premières étapes pour porter un projet. Une équipe plus conséquente va se mettre en place à partir de cela pour mettre en œuvre le film.

Oriane BRISSON, en choisissant comme sujet de traiter des « Assistants réalisateurs, ou l'art de communiquer pour orchestrer », aurait pu ouvrir cet ouvrage, tant la communication et l'orchestration dont doit faire preuve l'ensemble des assistants-réalisateurs concernent tout le monde. Ceux-ci sont présents dès la préparation d'un film, et ce sont eux qui mobilisent l'ensemble des protagonistes sur un tournage. Mais leur statut proche de celui du chef d'orchestre est primordial et c'est pourquoi cet article est présent dans cette partie. Les postes des assistants-réalisateurs s'organisent dans une position hiérarchique très définie sur le tournage d'une fiction. Les codes sont précis, et les qualités humaines requises sont sans nul doute la diplomatie et la capacité d'adaptation. L'exemple des assistants-réalisateurs qu'Oriane Bertrand a choisi d'investir raconte précisément, et en termes d'organisation, comment les étapes se succèdent au rythme des indications de ceux-ci. La rigueur et la minutie de ces postes dépendent grandement de qualités communicationnelles décrites ici. Et tout cela est mis en œuvre pour une meilleure orchestration.

Pour terminer, Colombe JULLIEN s'attache à faire un lien entre des techniques de management identifiées et le cinéma dans « adapter la communication dans l'organisation du travail au cinéma ». L'originalité de cet article réside dans le fait que les termes de management ne sont pas souvent utilisés dans ce milieu, et c'est pourtant sur ces techniques qu'elle s'appuie. Certains auraient même tendance à dire qu'ils s'y opposent. Pourtant, cet article décrit des niveaux d'analyses de plus en plus précis (le secteur cinématographique, l'entreprise représentée par la société de production, le film et les étapes du film) qui correspondent à des méthodes managériales, et permettent ainsi une prise de recul sur le fonctionnement en termes de communication des organisations du cinéma. D'une vision macro du secteur cinématographique aux étapes situationnelles déjà évoquées et tellement révélatrices des types d'échanges entre les protagonistes d'un film au quotidien, il clôturé ainsi avec une certaine distance les modes de communication utilisés pour le cinéma. Des experts en communication des organisations pourraient même en venir à faire des préconisations en termes de management sur ce modèle ; il ne faudrait pas oublier pour autant l'aspect artisanal de certains films souvent revendiqués par les acteurs, tant leur investissement les implique. Nous sommes ici, dans cet article comme dans cet ouvrage finalement, en communication des organisations sur le terrain précis du cinéma, ce qui bouscule un peu les techniques d'analyse habituelle des entreprises, mais permet de mieux cerner les enjeux et les méthodes.

Conclusion (provisoire)

Les étapes situationnelles pour la mise en œuvre d'un film nous aident donc à analyser les différents niveaux d'interactions possibles. Ces étapes techniques révèlent des moments d'échanges fédérateurs pour favoriser la création.

Le but reste d'entrer le plus possible dans cet écosystème du cinéma pour y comprendre, voire y apprendre, les codes et les enjeux. Ce milieu se laisse apprivoiser finalement. Il pouvait impressionner au début pour tout l'imaginaire qu'il suscite, nous allons pouvoir nous familiariser avec lui en le connaissant un peu mieux sous un angle qui est rarement traité.

C'est à cette intersection entre communication et cinéma que nous nous situons, entre échanges et création, l'un mobilisant l'autre. Les méthodes d'analyses, tout comme les processus de création se croisent sous l'égide de l'expérimentation et de la volonté d'une forme de transmission, que ce soit pour mieux réagir à l'avenir ou pour préconiser de nouvelles formules d'interactions.

Mais la définition du temps de travail est difficile à cerner quand il s'agit de créer. La dimension artistique est toujours difficile à délimiter. Si nous pouvons étudier des moments précis d'échanges entre professionnels du cinéma, les étapes de création qui dépendent véritablement des moments où on invente quelque chose d'artistique recèlent toujours une part de mystère...

Ainsi, à partir de cette base un peu magique, tous ces articles laissent transparaître, chacun à leur manière, une passion pour le monde du cinéma, qui est sans aucun doute la première raison de s'y engager. Ces jeunes professionnels ont donc porté un regard sur leur avenir d'une certaine manière en essayant de s'y projeter le mieux possible, ou en tout cas le plus en connaissance de cause possible. Gageons que ce travail de recherche et d'investigation qu'ils ont réalisé, pourra aider à son tour d'autres étudiants en cinéma à envisager leur avenir professionnel !

Communiquer et créer

La direction artistique ou comment communiquer au service de la création ?

Violette Hyounet

Introduction

A la lecture d'un film, le spectateur ressent des émotions. Les couleurs, la lumière, les textures qui composent l'image d'un film réveillent chez lui des sensations. C'est ce que Platon appelle « le monde sensible » qui reflète notre « monde intelligible⁶³ ». En effet, ce grand philosophe s'interroge sur la nature de nos connaissances du monde extérieur et en déduit que ce sont nos sens qui font le lien entre la réalité et l'esprit. Au cinéma, la vue et l'ouïe sont sollicités. Ici c'est surtout la sensation visuelle dont nous traiterons, l'image du film. A travers des lectures et des entretiens effectués entre 2016 et 2017 auprès des directeurs de la photographie, des chefs décorateurs et des réalisateurs⁶⁴, j'ai voulu répondre à ces questions : quels sont les acteurs de l'image et comment travaillent-ils ensemble ? Quelle organisation fonctionne pour que ces artisans puissent créer une image capable de réveiller nos émotions ?

Pour décrire l'image d'un film, Jacques Aumont utilise l'expression poétique de « matière d'image »⁶⁵. En effet, « l'image filmique [...] ne se touche pas »⁶⁶, elle est visible sur un écran plat grâce au procédé de projection. Ces formes que nous apercevons sont pour Jacques Aumont « une substance complexe de lumière et d'ombres »⁶⁷ qui « résulte d'un rapport entre une lumière et son altération durant la traversée d'une surface matérielle et imprimée »⁶⁸. En effet, la pellicule n'a pas imprimé des objets mais une matière composée de tons claires et sombres. Pour créer cette matière d'image, il faut par conséquent plusieurs facteurs : des objets, des acteurs, de la lumière et un procédé d'impression et d'enregistrement. Cette composition nécessite des personnes spécialisées que sont les chef décorateurs, les directeurs de la photographie, les chefs costumiers et maquillage, et les réalisateurs. Aux vues du nombre de spécialisations, la création d'une image de cinéma passe d'abord par une organisation hiérarchique des équipes, enrôlée dans un système de communication.

Les professionnels du cinéma l'ont confirmé à travers les entretiens menés pour nourrir cet article : avant d'être un milieu technique et artistique, le cinéma est avant tout un milieu où prônent les rapports humains. Le chef décorateur Franck Schwarz affirme : « C'est tellement un métier de rapports humains (...). Quand tu sors d'une école, ce sont des choses que tu n'as pas encore acquises »⁶⁹. Dans le documentaire « Dans la tête d'un directeur de la

⁶³ Gérard, Betton, *L'esthétique de cinéma*, France, Presse Universitaire de France collection « Que sais-je ? », 1983, p. 18.

⁶⁴ Les chefs décorateurs Dan Weil (Août 2016), Franck Schwarz (Août 2016) et Anne Seibel (Janvier 2017), le chef opérateur Michel Abramovicz (Août 2016) et le réalisateur Emmanuel Gust (Janvier 2017).

⁶⁵ Jacques, Aumont, *Matière d'image, redux*, France, Edition de la Différence, 2009, p. 18 à p. 22.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹ Propos de Franck Schwarz tenus lors de l'entretien avec Violette Hyounet en Août 2016.

photographie»⁷⁰, Michel Abramovicz parle même d'un directeur artistique pour organiser cette communication : « Si on travaillait à l'américaine, on aurait une direction artistique commune avec un directeur artistique, [...] ça c'est l'idéal »⁷¹. Le témoignage de ces deux techniciens met en évidence l'importance de communiquer, et fait émerger le rôle du directeur artistique.

Le directeur artistique est un métier qui existe dans bien des domaines : publicité, presse papier, théâtre, festival, doublage, studio d'enregistrement. Son rôle est très différent selon le domaine : il décide de la programmation des spectacles et artistes dans les théâtres, festivals, studios d'enregistrement. Il peut également guider un acteur de doublage dans son jeu. En publicité et presse papier, il est responsable de l'aspect visuel et crée une identité graphique. Au cinéma, il joue un grand rôle dans l'organisation d'un tournage anglo-saxons. Mais ce poste est absent ou presque en France. Nous avons affaire à deux systèmes de communication distincts.

Comme le souligne Franck Schwarz⁷², communiquer ne s'apprend pas toujours sur les bancs d'une école, bien que la création d'un film soit un travail d'équipe. Nous étudierons la collaboration des acteurs de l'image dans un premier temps. Qui sont-ils et comment créent-ils ensemble ? De cette nécessité de comprendre l'organisation d'un tournage est née le besoin d'étudier les systèmes de communication. C'est le second point que nous proposons d'étudier dans cet article. Nous en déduisons un schéma de communication, qui sera toutefois sensible aux différences culturelles : nous ne communiquons pas de la même manière en France que de l'autre côté de l'Atlantique, ainsi les méthodes pour créer ne sont pas forcément les mêmes.

Un noyau créateur d'image

Une image de cinéma est composée de plusieurs éléments. Il suffit de regarder les catégories de l'académie des Césars pour s'imaginer derrière ces prix les créateurs d'image : Meilleure Photo, Meilleur Décors, Meilleures réalisations. Les grands gagnants viennent régulièrement chercher leurs statuettes accompagnés, car cette distinction révèle avant tout de la mise en commun de talents. C'est le fruit d'une collaboration efficace et organisée qui se ressent à l'image. Qui sont ces acteurs de l'image, quels sont leurs rôles et comment se structure une équipe ?

Qui communique ?

L'étude des génériques de films⁷³ et de la hiérarchie nous permet d'affirmer que les acteurs de l'image sont répartis en plusieurs groupes organisés en trois grandes équipes.

L'équipe photographie

Nous retrouvons au sommet un directeur de la photographie, également désigné chef opérateur⁷⁴. Michel Abramowicz, interrogé par Pauline Pello et Raquel Vidosa, synthétise son métier :

⁷⁰ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *Dans la tête d'un directeur de la photographie*, 2016, 17'53, film de fin d'étude à Satis.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Franck Schwarz, *Ibid.*

⁷³ Etude réalisée dans le mémoire de fin d'étude à l'origine de cet article : Violette, Hyounet, *La direction artistique, tout un orchestre !*, Aubagne, Satis, 2017, p. 6 et p. 10.

On est responsable de l'image, on est responsable de l'équipe, on est responsable du budget en regard de la production. On doit rendre des comptes au producteur et au directeur de production (...). Il faut qu'on commande le matériel avec le chef électricien et le chef machiniste, il faut qu'on commande les caméras avec les assistants. Tout ça fait que la responsabilité du poste image dans un film, c'est une responsabilité à tous points de vue : c'est d'abord une responsabilité artistique, ensuite une responsabilité technique, puis une responsabilité financière⁷⁵.

Il fait référence à plusieurs groupes qui, par leur spécificité, aident le directeur de la photographie dans sa tâche. Ainsi, le groupe des assistants caméra se concentre sur le bon fonctionnement des équipements de prise de vue, et de la netteté de l'image. Le groupe des électriciens aide le directeur de la photographie à mettre en lumière un décor en proposant des solutions techniques, tandis que les « machinos » mettent la caméra en mouvement. S'il n'est pas derrière la caméra pendant les prises, le directeur de la photographie travaille au côté d'un cadreur. Enfin, un groupe post-tournage traite l'image numériquement comme par exemple l'étalonneur qui ajustera les couleurs. En plus de superviser ces groupes, le directeur de la photographie est directement responsable de la bonne exposition de la pellicule ou du capteur. De l'autre côté de l'Atlantique, aux Etats-Unis, les termes *Director of Photography* et *Cinematographer* sont utilisés, faisant la même distinction entre le directeur de la photographie et le chef opérateur. Toutefois, l'étude des génériques nous fait apparaître des postes différents, car plus spécifiques. Par exemple, dans le générique de *Inception* (2010) de Christopher Nolan, on retrouve un *Loader*, ce dernier étant responsable du chargement de la pellicule dans la caméra. En France, ce même poste sera réalisé par un assistant caméra. Par ailleurs, le directeur de la photographie Michel Abramovicz⁷⁶ explique qu'il ne joue pas le même rôle selon l'origine culturelle de la production, cela est dû à une division du travail différente. Il se sent auteur lorsqu'il travaille pour un film de cinéma, tandis qu'il utilise le terme « exécutant » pour un film de commande, par exemple un téléfilm. Ces disparités traduisent une organisation différente des équipes en fonction du tournage, et notamment de son origine culturelle.

L'équipe décoration

Chapotée par un chef décorateur, en anglais *Production Designer*, cette équipe construit, chine, assemble, travaille les textures et compose le décor d'une scène. Le rôle du chef décorateur est décrit par Michael Rizzo dans « The Art Direction Handbook For Film » : « le chef décorateur imagine le concept visuel d'un film, à travers le design et la construction de décor »⁷⁷. Pour atteindre son objectif, il va également être aidé de nombreux groupes : assistants, construction, ripeurs⁷⁸, régisseurs etc. Il est amené à superviser l'équipe HMC (Habillage, Maquillage, Coiffure) avec le directeur de la photographie. Cette dernière est l'outil essentiel pour sublimer une lumière, mettre en avant des textures, et des couleurs.

⁷⁴ Le directeur de la photographie et le chef opérateur sont tous les deux responsables de l'équipe image. Ce qui différencie ces deux termes, c'est que le premier va déléguer le cadre à un cadreur, tandis que le second sera derrière la caméra.

⁷⁵ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *op. cit.*, 5'40.

⁷⁶ Propos de Michel Abramovicz tenus lors de l'entretien avec Violette Hyounet en Août 2016.

⁷⁷ Michael, Rizzo, *The Art Direction Handbook For Film*, Etats-Unis, Royaume-Unis, Focal Press, 2005, p. 3 : «The production designer delivers the visual concept of a film through the design and construction of physical scenery ».

⁷⁸ « C'est un spécialiste assurant la manutention et le transport des meubles, des œuvres d'art, des éléments et matériaux nécessaires aux décors » : définition proposée par l'ADC, l'Association des décoratrices et décorateurs de cinéma sur leur site internet adcine.com/Que-disent-les-Rippers-a-propaux, 2013.

Par sa syntaxe même, le terme *production designer* utilisé en anglais pour le chef décorateur traduit des fonctions différentes. Tandis qu'en France, on insiste sur le pouvoir de hiérarchie du « chef » décorateur, le *production designer* aura moins un rôle de superviseur aux Etats-Unis. Le terme anglais, que l'on peut traduire par « concepteur de production », situe plus ce poste dans l'exécution du décor plutôt que de meneur d'équipe. Cela s'explique également par l'apparition aux génériques d'un *art director*⁷⁹, absent ou presque des génériques français. Michael Rizzo, lui-même directeur artistique, résume son métier : « [...] le directeur artistique sur un film travaille en tant que “manager” du département décoration dans la forme, mais en tant qu'artiste dans le fond »⁸⁰. Son rôle de superviseur décharge le *production designer* de cette tâche. Le directeur artistique tient une place particulièrement importante dans l'organisation d'une équipe de tournage anglo-saxonne.

L'équipe mise en scène

Le réalisateur d'un film fédère une équipe entière de tournage, mais a à ses côtés des assistants, dont le rôle est plus d'ordre logistique. Il lui revient le « pouvoir » des décisions artistiques, concernant tous les pôles techniques. Il définit notamment le découpage technique, document clef de la narration cinématographique. Solitaire, il sera aidé par le directeur de la photographie et le chef décorateur, qui lui apportent leurs connaissances pour l'établissement visuel d'une scène. Ce travail de collaboration diffère d'un pays à l'autre. Le réalisateur et chercheur en sociologie des médias Kristian Fiegelson remarque :

Mon rôle au cinéma est considéré comme celui d'un auteur. Quand je suis sur un téléfilm, je suis plutôt considéré comme un exécutant. C'est une disparité qui existe entre le système de film de production et le système de film de commande⁸¹.

L'opposition entre « auteur » et « exécutant » utilisé par Kristian Fiegelson traduit deux modes de communication qui diffèrent selon le système de production du film, influencés par la culture du pays. Le technicien Vincent Arnardi le souligne bien : « Il y a différentes méthodes de par le monde et les gens agissent en fonction de leur culture et de leur passé »⁸².

Après avoir étudié le rôle des acteurs de l'image, nous remarquons une disparité prononcée entre un même poste et une répartition des rôles différente entre les Etats-Unis et la France. Ce travail de création est abordé par les acteurs de l'image en fonction d'une culture et d'une organisation qui dépend du système de production.

Les méthodes de travail selon les productions

Le processus de création dépend de la nature de statut du technicien – auteur, artisan, artiste, ouvrier. Que signifie ces qualifications ? Qu'est-ce qui va définir le rôle du technicien ? Nous nous proposons d'étudier comment se construit l'acte de création des deux côtés de l'Atlantique.

⁷⁹ Directeur artistique.

⁸⁰ Michael, Rizzo *op. cit.*, p. 3 : « [...] the art director on a film project operates as a department manager in form but as an artist in substance »

⁸¹ Christian, Fiegelson, Communication lors du colloque « Les techniciens de l'audiovisuel sont-ils des auteurs ? », Aubagne, organisé à Satis par le laboratoire Astram, 12 - 13 Septembre 2014.

⁸² Vincent Arnardi, mixeur son, interviewé par Thomas Demoor dans le mémoire « l'importance de la communication dans l'aboutissement de l'intention sonore », Aix-Marseille Université, Satis, 2015, p. 12.

La direction artistique à l'américaine

La cohérence d'une image est due à l'unification des couleurs, le travail des textures et des contrastes. Ainsi, les chef décorateur et chef opérateur dépendent l'un de l'autre pour créer une « matière d'image »⁸³. Le chef décorateur Franck Schwarz acquiesce et remarque « si tu fais un décor sans lumière il n'existe pas, si tu ne fais pas de décor mais que tu mets de la lumière, tu vas filmer du blanc ou du noir »⁸⁴. Céline Bozon le souligne aussi : « une image ce n'est pas juste la lumière, c'est ce qu'on filme : c'est les matières, c'est les peaux, c'est les carnations »⁸⁵. Le réalisateur est également étroitement lié aux deux chefs de poste. Franck Schwarz remarque que « l'emplacement de la caméra, en tout cas les *masters shots*⁸⁶, c'est toi qui les décides en tant que chef déco »⁸⁷. En effet, en maîtrisant « l'art de la composition »⁸⁸, ce dernier influe sur les déplacements des acteurs et de la caméra, et par conséquent sur la mise en scène. Le chef opérateur va également influencer la dramaturgie grâce à sa lumière. Pour Gérard Betton, l'éclairage est « un décor vivant et presque un acteur »⁸⁹ où l'éclairage d'ambiance « sert à créer une ambiance psychologique générale »⁹⁰, à quoi s'ajoute l'éclairage principale qui produit des « effets dramatiques précis »⁹¹.

La dépendance qu'ont le réalisateur, le chef décorateur et le directeur de la photographie les uns des autres est étroite et le lien est assuré aux Etats-Unis par le directeur artistique. Ce poste existe dès les débuts d'Hollywood, qui développe des départements artistiques massifs, avec à leur tête le directeur artistique. Ce dernier a déjà un rôle de coordinateur puisqu'il fédère les différentes unités des studios. Finalement, c'est le poste de *production designer* qui apparaît sur le tard dans les années quarante, avec l'envie de renouveau et l'apparition de créateur extérieur aux studios⁹². Le poste de directeur artistique persiste sur les tournages américains dont l'équipe créative est plus nombreuse qu'en France. Tandis que les chefs de postes – directeur de la photographie, chef décorateur, réalisateur – travaillent à l'exécution de leur partie créative, le directeur artistique permet l'organisation des échanges entre les différents départements. Pour le directeur de la photographie Michel Abramovicz, la présence de ce protagoniste se ressent à l'image : « Tous les films que j'ai fait avec un *art director* ce sont avérés être, en termes d'image, de très beaux films »⁹³. En effet, la coordination entre la décoration, le maquillage, la coiffure, les costumes et la lumière permet d'obtenir un « ensemble cohérent »⁹⁴. L'harmonisation de ces pôles est possible, car les échanges entre le directeur artistique et les autres membres de l'équipe s'inscrit dans un système de communication précis, que nous étudions en seconde partie.

⁸³ Jacques, Aumont, *op. cit.*, p. 18 à p. 22.

⁸⁴ Franck, Schwarz, *op. cit.*

⁸⁵ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *op. cit.*, 7'54.

⁸⁶ « Un long plan d'une scène entière, qui facilite généralement l'assemblage des plans rapprochés et des gros plans », angellier-biblio.univ-lille3.fr/etudes_recherches/cinema/glossaireanglaiscine.html, 2018 : « a long take of an entire scene, generally a long shot that facilitates the assembly of component closer shots and details ».

⁸⁷ Franck, Schwarz, *op. cit.*

⁸⁸ Gérard, Betton, *Esthétique du cinéma*, France, Presse Universitaire de France, collection « Que sais-je ? », 1983, p. 56.

⁸⁹ *Ibid*, p. 56.

⁹⁰ *Ibid*, p. 56.

⁹¹ *Ibid*, p. 56.

⁹² Michael Rizzo, *The Art Direction Handbook For Film*, Etats-Unis, Royaume-Uni, Focal Press, 2005, p. 33.

⁹³ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *op. cit.*, 6'47.

⁹⁴ *Ibid*, 7'00.

La collaboration créative en France

En l'absence de directeur artistique, le trio doit lui-même gérer l'unification entre lumière, décoration et mise en scène. Vincent LoBrutto dans « *Filmmakers guide to production Design* » met en évidence ce noyau créateur que forme le réalisateur, le chef opérateur et le chef décorateur en qualifiant ce trio de « *The Trinity* » :

Beaucoup de cinéastes considèrent la caméra comme un élément clef dans la visualisation cinématographique, mais la globalité du style visuel d'un film vient de la trinité comprise entre le réalisateur, le directeur de la photographie et le chef décorateur⁹⁵.

Les professionnels de l'image s'accordent sur ce fait. La directrice de la photographie Céline Bozon souligne : « Pour moi ce n'est pas tant l'opérateur qui devient le directeur artistique qu'une sorte de somme de personnes qui essaient de penser les choses ensemble »⁹⁶. Sur le plateau de « *L'homme qui rit* » (2012) de Jean-Pierre Améris, Franck Shwarz évoque cette collaboration réussie : « on a vraiment travaillé tous main dans la main et on a fait un film plus ou moins réussi en tant que film, mais l'image du film est magnifique »⁹⁷. De son côté, la cheffe décoratrice Anne Siebel⁹⁸ partage sa nomination aux oscars avec le directeur de la photographie Darius Khondji, avec lequel elle a travaillé par deux fois sur les films d'un même réalisateur : Woody Allen.

De par même son statut légal, un film est considéré comme une œuvre de collaboration dans le code de la propriété intellectuelle⁹⁹. Une œuvre de collaboration est une œuvre à laquelle ont participé plusieurs personnes physiques, sur un pied d'égalité. Il n'y a pas de rapport hiérarchique et les créateurs collaborent ensemble ou à tour de rôle, en contribuant par leur talent. De ce travail de collaboration va émaner ce que Gilles Deleuze qualifie l'« acte de création »¹⁰⁰. Pour ce philosophe, pour créer, il faut d'abord avoir une idée :

Une idée, elle est déjà vouée, tout comme celui qui a l'idée est déjà vouée à tel ou tel domaine. Je veux dire qu'une idée, c'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et ce n'est évidemment pas le même qui peut avoir tout ça¹⁰¹.

Cette idée est inscrite dans un domaine précis, car on ne peut pas avoir « une idée en général »¹⁰². Notre noyau créateur va avoir des idées en cinéma, mais chacun dans leur domaine précis. La direction artistique prend forme lors de la mise en commun des idées.

D'une idée dans un domaine précis va découler l'acte de création mais « un créateur n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin »¹⁰³. De même que le philosophe va créer des concepts, le réalisateur va créer des « blocs de mouvements-durée »¹⁰⁴. Le chef opérateur et le chef décorateur vont créer, par la lumière et

⁹⁵ Vincent, LoBrutto, *Filmmakers guide to production Design*, Etats-Unis, Allworth Press, 2002, p. 25 : « Many filmmakers embrace the camera as the key element in cinematic visualization, but an all encompassing visual style or look of a movie comes from the trinity comprised of the director, the director of photography and the production designer ».

⁹⁶ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *op. cit.*, 7'40.

⁹⁷ Franck, Shwarz, *op. cit.*

⁹⁸ Propos de Anne Siebel tenus lors de l'entretien avec Violette Hyounet en Janvier 2017.

⁹⁹ Nicolas, Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, 3^{ème} édition, France, LGDJ Lextenso Editions, 2014, p.

90.

¹⁰⁰ Gilles, Deleuze, « l'acte de création », Conférence donnée en 1987 sur dans le cadre des mardis de la fondation Fémis, consulté le 2 Août 2020, www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&vl=fr-FR

¹⁰¹ *Ibid*, 1'5.

¹⁰² *Ibid*, 1'73.

¹⁰³ *Ibid*, 13'30

¹⁰⁴ *Ibid*, 6'42

les objets, un espace, que la caméra du réalisateur filme et transforme en image filmique. Mais, « ça ne se fabrique pas comme ça »¹⁰⁵ nous dit Gilles Deleuze. Pour pouvoir créer, « il faut qu'il y ait une nécessité, sinon il n'y a rien du tout »¹⁰⁶.

Le trinôme chef opérateur - chef décorateur - réalisateur est le noyau artistique de la création de l'image d'un film. Ils sont dépendants les uns des autres car leurs créations respectives sont nécessaires à l'élaboration d'une image. Ils réalisent ensemble la direction artistique du film et, en l'absence d'un directeur artistique pour coordonner cette création, la qualité de leurs échanges est essentielle. Pour arriver à ce résultat, leur mode de communication s'inscrit dans un système que nous étudions par la suite.

Deux systèmes de communications pour l'image

A travers l'étude de la constitution d'une équipe de tournage et du processus de création, nous avons mis en avant deux organisations différentes, qui reflètent deux systèmes de communication distincts. Ces systèmes dépendent de la culture des acteurs de l'image, et plus précisément de la « dimension essentielle »¹⁰⁷ du film. Le journaliste et critique de cinéma Laurent Delmas en distingue deux dans son encyclopédie du cinéma : celle du divertissement et celle de la création artistique¹⁰⁸. Il remarque par ailleurs : « un art et une industrie : dès ses origines, le cinématographe affiche son ambivalence »¹⁰⁹. Dans son livre « Esthétique et psychologie du cinéma », Jean Mitry constate que « [...] le cinéma n'est devenu un art qu'à la faveur – et à la mesure – de son industrialisation »¹¹⁰. En effet, le coût de production colossal que nécessite la création d'un film entraîne le fait que ce dernier doive s'adresser à un vaste public. Jean Mitry reconnaît que « [...] s'il n'était une industrie, le cinéma n'aurait aucune chance d'être un art, car il ne serait pas viable [...] »¹¹¹. Nous étudierons alors un premier système de communication ancré dans l'industrialisation du cinéma, tandis que le second s'appliquera au film vu comme œuvre d'art.

Le cinéma en tant qu'industrie, la ligne du télégraphe

Dès les années 1920, les majors à Hollywood « [...] adoptent des stratégies visant à limiter leurs risques et leurs coûts »¹¹². Le rôle des scénaristes se réduit avec le système de *copyright*¹¹³ où le producteur va, dès l'origine, avoir tous les droits sur un film grâce à l'achat d'une histoire. Jean Mitry le définit même comme « créateur initial, instigateur de l'œuvre »¹¹⁴ et pousse sa réflexion en se demandant si le producteur ne serait pas l'auteur de

¹⁰⁵ *Ibid*, 5'22

¹⁰⁶ *Ibid*, 5'45

¹⁰⁷ Laurent Delmas et Jean-Claude Lamy, *Cinéma, la grande histoire du 7^{ème} art*, France, Larousse, 2011, p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 28.

¹¹⁰ Jean, Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, France, Edition du Cerf collection 7^{ème} Art, 2001, p. 18.

¹¹¹ *Ibid*, p. 18.

¹¹² Géraldine, Michelon, « Le règne des producteurs », in Laurent, Delmas, et Jean-Claude, Lamy, *Cinéma, la grande histoire du 7^{ème} art*, France, Larousse, 2011, p. 66.

¹¹³ « Le copyright attribue dès l'origine tous les droits au producteur », site de la SACD « droit d'auteur et copyright » : www.sacd.fr/Droit-d-auteur-et-copyright.201.0.html, consulté le 4 Août 2020.

¹¹⁴ Jean Mitry, *op. cit.* p. 21.

l'œuvre. Cela fait écho avec les propos de la chef décoratrice Anne Seibel : « En contrôlant le budget, ils [les producteurs] décident des décisions financières qui impliquent des conséquences sur l'artistique »¹¹⁵. Le pouvoir artistique des grandes Majors est évident lorsque l'on remarque que certaines affiches de films ne mentionnent pas le nom d'un réalisateur, mais le nom de la Major¹¹⁶. C'est d'ailleurs une des stratégies des studios de l'époque, méthode qui se perpétue encore aujourd'hui : « [...] chaque film est vendu au public comme un produit portant la marque du studio »¹¹⁷.

Après avoir acquis les droits d'une histoire, la Major va embaucher des techniciens pour mettre en image (et en intention sonore) cette histoire. Ces techniciens sont par ailleurs souvent déjà salariés de la production puisque dès les années 1920 Géraldine Michelon affirme que « des départements sont créés pour travailler sur chaque étape de la production »¹¹⁸. Cette distribution des rôles aura pour conséquence une organisation particulière, avec la nécessité de coordonner ces différents départements. Le statut des acteurs de l'image va influencer la manière de communiquer : ils sont techniciens, et ne tiendront nullement un rôle artistique. Pour Raymond Chandler, « le principe de ce système consiste à exploiter le talent sans lui reconnaître le droit d'être un talent »¹¹⁹. Le réalisateur est lui-même réalisateur-technicien : il met en image une histoire et influe peu sur les choix artistiques. De plus, les budgets conséquents alloués aux films aux Etats-Unis entraînent l'agrandissement des équipes et par conséquent la spécification de chaque technicien dont le rôle se rapproche à celui d'un ouvrier. De par les spécificités de ce système – réalisateur-technicien ; technicien-ouvrier – où l'artistique sera pris en charge par la Major, c'est le directeur artistique qui fait le lien entre salariés et production. Il achemine l'information d'un émetteur E à un récepteur R, suivant le système communicationnel de « la ligne du télégraphe »¹²⁰ de Shannon. En message, le directeur artistique ne permet pas l'interaction des acteurs de l'image, mais rend efficace et rapide le processus de circulation de l'information. Cette information est définie par Gilles Deleuze comme « un ensemble de mot d'ordre »¹²¹, c'est-à-dire qu'on nous dit ce que nous sommes censés croire. En tant qu'exécutants, les acteurs de l'image (les récepteurs) créent en fonction d'un cahier des charges (de l'information) provenant de la Major (l'émetteur).

Dans son livre « *The Art direction Handbook for film* », le directeur artistique Michael Rizzo décrit son rôle sur un plateau de cinéma comment étant « un serviteur de plusieurs maîtres »¹²². Il va en effet transmettre l'information du producteur, mais également d'autres acteurs de l'image, comme le chef décorateur, le réalisateur et le directeur de la photographie, afin d'harmoniser le processus créatif. Michael Rizzo explique que ce dernier est sur tous les fronts, artistique et budgétaire : « [...] le directeur artistique travaille en tant que manager du département dans la forme, mais en tant qu'artiste dans le fond »¹²³. Cette double casquette permet à l'équipe image d'être efficace dans l'exécution et par conséquent dans la création. En France, ce rôle de coordinateur va être attribué au premier assistant décorateur, mais ce

¹¹⁵ Anne Seibel, *op. cit.*

¹¹⁶ Les studios d'animations ne mentionnent presque jamais le nom de réalisateur, mais celui de la Major. Par exemple Disney, Pixar, etc.

¹¹⁷ Géraldine, Michelon, *op. cit.* p. 66

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁰ Daniel, Bounoux, *Sciences de l'information et de la communication*, France, Larousse collection Textes essentiels, 1993, p. 238.

¹²¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*

¹²² Michael Rizzo, *op. cit.*, p. 26 : « *a servant to many master* »

¹²³ *Ibid.*, p. 3 : « [...] the art director on a film project operates as a department manager in form but as an artist in substance ».

dernier aura un rôle limité à son équipe décoration. La transmission de l'information ne se fait pas de manière linéaire, avec l'utilisation d'un messenger. Sur le plateau de tournage d'un film indépendant, pour communiquer il faut « entrer dans l'orchestre »¹²⁴.

Le cinéma en tant qu'art, le schéma orchestral

C'est en 1954 que sort l'article « une certaine tendance du cinéma français » de François Truffaut dans les cahiers du cinéma, texte fondateur de la Nouvelle Vague. A travers ces écrits, il résume cette période :

Les films des jeunes cinéastes ressemblent extraordinairement aux gens qui les font parce qu'ils les font en toute liberté. Les grands metteurs en scène français avaient depuis longtemps perdu l'habitude de choisir leur sujet, c'est-à-dire une idée de film qu'ils portaient en eux, qu'ils avaient dans les tripes et dans la tête¹²⁵.

La Nouvelle-Vague bouleverse la manière de faire du cinéma, d'un point de vue artistique, mais aussi communicationnel. Dans « une certaine tendance du cinéma français », François Truffaut parle de « films de scénaristes » et, s'appuyant sur les écrits des scénaristes Aurenche et Bost, va même jusqu'à déclarer : « Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas ! »¹²⁶. La Nouvelle-Vague redonne la parole aux scénaristes qui deviennent réalisateurs de leurs propres histoires. Ce grand changement permet aux réalisateurs de ne plus être techniciens, mais véritables auteurs. Par la création d'une histoire, et en devenant auteur de sa propre histoire, il est le créateur initial. Cette redistribution des cartes chamboule les systèmes de production et le rôle du producteur, qui est à présent de soutenir son réalisateur et de travailler en collaboration avec ce dernier.

Le rôle des acteurs de l'image va également évoluer. La Nouvelle-vague redonne la caméra au directeur de la photographie, qui devient chef opérateur. De même que l'auteur-réalisateur, le chef opérateur reprend possession des décisions artistiques et entre dans une véritable démarche de création. Laurent Delmas remarque :

[...] les évolutions technologiques vont de pair avec la Nouvelle-Vague : les appareils liés à la prise de vue et à l'image deviennent plus légers, la sensibilité de la pellicule s'accroît, les tournages en extérieur remplace les coûteuses locations de studio¹²⁷.

En plus du chef opérateur, le travail du chef décorateur va également être bouleversé par le remplacement des studios par des décors naturels. Cette nouvelle organisation entraîne la réduction drastique de l'équipe de tournage et par conséquent une implication plus facile des techniciens, qui ne sont plus ouvriers mais artisans. La distinction entre ces deux termes peut se définir comme suit : « Le simple exécutant devient un “ ouvrier ”. L'artisan devient celui qui pratique un art (technique), quel qu'il soit »¹²⁸. Cette définition s'inscrit bien dans les deux systèmes de production étudiés, avec en premier temps le technicien ouvrier qui exécute, puis la nouvelle vague libère ce dernier en technicien-artisan qui conçoit et crée. Nous

¹²⁴ Daniel, Bognoux, *op. cit.*, p. 238.

¹²⁵ François, Truffaut, Une certaine tendance du cinéma français, *les cahiers du cinéma*, n°31, 1954, p. 15 – 28.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Laurent Delmas, « La Nouvelle-Vague », in Laurent, Delmas, et Jean-Claude, Lamy, *Cinéma, la grande histoire du 7^{ème} art*, France, Larousse, 2011, p. 152.

¹²⁸ Dicophilo.fr/definition/artisan, 2014, consulté le 30/06/2020.

pouvons pousser cette réflexion plus loin en nous demandant si le technicien pourrait devenir artiste. Or, ce qui diffère l'artisan de l'artiste, c'est l'apparition des Beaux-Arts au 19^{ème} siècle. Le philosophe Alain dans son livre « Système des Beaux-Arts » définit l'artiste par « le pouvoir de penser ou de rêver »¹²⁹ : il y a une pensée intellectuelle derrière l'acte de création. Malgré cette persistance de zone floue entre l'artisan et l'artiste¹³⁰ pour le technicien de la Nouvelle-Vague, il en découle que son rôle en est bousculé, et par conséquent son mode de communication.

L'absence de directeur artistique au générique des films de la Nouvelle-Vague et des films français en général, traduit une manière de communiquer différente. En effet, il n'y a pas besoin de coordinateur puisque, dû aux équipes réduites et au mode de fabrication « artisanal »¹³¹ des films, tout le monde peut avoir accès au créateur initial pour communiquer. Ce système de communication se rapproche du modèle de l'orchestre de Gregory Bateson, mis en opposition au modèle du télégraphe de Shannon par Daniel Bounoux. Il utilise la métaphore de l'orchestre pour montrer l'interaction où « E agit sur R, qui rétroagit (ou co-agit) en retour sur E »¹³² en échangeant « une série de message »¹³³. Les interactions permettent l'enrichissement d'un message, qui peut évoluer, car plus personne n'est en à l'origine. Les techniciens sont à tour de rôle émetteur, puis récepteur, puis de nouveau émetteur. Mais il ne suffit pas de faire partie de l'orchestre pour bien communiquer. Il faut harmoniser, organiser cette communication, d'où la nécessité d'un chef d'orchestre. La baguette de chef d'orchestre sera donnée au réalisateur qui, en plus de son rôle artistique, va tenir le rôle de fédérateur d'équipe. Son statut de réalisateur-auteur et d'artiste le légitimise dans ce rôle de coordinateur. Le producteur va lui-même s'effacer quant aux directions artistiques pour mieux accompagner le projet dans sa gestion des problèmes, la logistique, et parfois la distribution.

La Nouvelle-Vague vient bouleverser le système de communication établie par Hollywood, en redonnant plus de pouvoir communicationnel aux techniciens. En réduisant l'équipe, les acteurs de l'image peuvent entrer dans l'orchestre. Les postes de coordinateurs sont supprimés pour donner la parole et la baguette du chef d'orchestre au créateur initial, l'auteur-réalisateur. La frontière est brisée, et en prenant place au milieu de l'orchestre, le technicien est l'auteur de sa création. Mais la création au cinéma n'est pas un acte individuel, car elle est le fruit de penseurs en interaction et « si penser c'est communiquer, pour penser il faut être (au moins) deux »¹³⁴.

Cette collaboration peut être perturbée par les comportements des créateurs d'image. En effet, Daniel Bounoux distingue deux niveaux dans la communication : le contenu et la relation car « une communication ne se borne pas à transmettre une information mais induit en même temps un comportement »¹³⁵. En France, les professionnels du cinéma évoquent l'égoïsme de certains techniciens qui concrètement rendent difficile la collaboration. Le chef opérateur Jean-Louis Vialard raconte que la direction artistique est « un partage de

¹²⁹ Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926, p. 28.

¹³⁰ Nous étudions cette problématique plus en détails dans le mémoire *La direction artistique au cinéma : tout un orchestre !* (Violette Hyounet, Satis, 2017) dans le chapitre « Technicien-auteur » à la partie « Aspect philosophique », mémoire qui a inspiré cet article.

¹³¹ Laurent Delmas cite quelques principes d'un tournage de la Nouvelle-Vague : « Economie de moyens, rupture avec le naturalisme, soin porté à l'écriture cinématographique, tournage rapide et “entre copains”, jeunes acteurs [...] », Laurent, Delmas, *op. cit.*, p. 152.

¹³² Daniel, Bounoux, *La communication par la bande*, France, Edition le la découverte, 2013, p. 130.

¹³³ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁵ Daniel, Bounoux, *Sciences de de l'information et de la communication*, France, Larousse collection Textes essentiels, 1993, p. 242.

responsabilité, un partage de travail, mais sur lequel il faut gérer les égos des uns et des autres pour arriver à aller dans la même direction »¹³⁶. Ce logocentrisme vient perturber le système de communication orchestral car, lorsqu'on rentre dans l'orchestre, on entre dans un groupe, mais lorsque « chaque opérateur se croit seul »¹³⁷ il « ponctue la relation à son avantage, ou l'instrumentalise »¹³⁸. Ce comportement vient perturber l'équilibre entre le chef d'orchestre et ses instrumentistes qui reçoivent des messages contradictoires.

Lorsque le directeur artistique n'existe pas en tant que personne, c'est un acte de création collectif qui va établir la ligne artistique d'un film. La collaboration du réalisateur, du chef opérateur et de chef décorateur supprime la nécessité d'un messenger.

Conclusion

Finalement, la structure d'une équipe dépend du système de production dans lequel s'inscrit un film. Hollywood, par ses budgets sans limites va constituer des équipes conséquentes. Il en résulte une nécessité de fragmenter chaque rôle, rendant ainsi le technicien « spécialiste ». Véritable industrialisation du cinéma, dont le technicien s'apparentera à l'ouvrier, cette fragmentation révèle la nécessité d'organiser les échanges. L'acheminement des messages, qui deviennent alors de l'information, sera chapoté par des rôles de coordinateurs, qui favorisent la communication. Ainsi, sur des tournages anglo-saxons, nous retrouverons au générique le directeur artistique dont la tâche sera d'organiser et de communiquer, pour permettre aux techniciens de se concentrer sur leur spécificité. En France, le statut du réalisateur-auteur ébranle l'organisation américaine. Ce n'est plus la Major qui est créateur initial, mais le réalisateur. La Nouvelle-Vague réduit les équipes techniques, ce qui simplifie l'acheminement des messages. Surtout, le réalisateur en créateur initial est accessible, rendant le poste de directeur artistique « inutile ». L'image doit sa cohérence à un travail de collaboration du noyau créateur d'image. Le réalisateur, le chef décorateur et le directeur de la photographie assurent à trois la direction artistique.

Le statut du technicien varie en fonction du système de production. Il est salarié, exécutant, comme ouvrier à Hollywood. Dans l'hexagone, il est artisan et sera considéré parfois comme un artiste. D'ailleurs, les récompenses cinématographiques comme la cérémonie des Césars valorisent ce travail d'artiste. Pour autant, sont-ils auteurs de leurs créations artistiques ? D'un point de vue juridique, il sera difficile pour un technicien de toucher les droits d'auteurs en France. En effet, l'arrivée tardive d'une loi¹³⁹ en 1957 réduit à cinq le nombre de co-auteurs d'une œuvre audiovisuelle : le scénariste, l'auteur original (si c'est une adaptation), le dialoguiste, le compositeur musical et le réalisateur. De plus, les techniciens de l'image eux-mêmes ne se considèrent pas comme auteurs. Les chefs opérateurs Jean-Louis Vialard et Michel Abramovivz se sentent « au service d'un réalisateur et d'une production »¹⁴⁰ et travaillent l'esthétique demandée par le réalisateur. Ils restent en retrait : « s'il [le réalisateur] ne demande rien, c'est ce qu'il y a de plus difficile : c'est de ne pas vampiriser le film »¹⁴¹. Du

¹³⁶ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *op. cit.*, 7'20.

¹³⁷ Daniel Bougnoux, 2013, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁹ Nicolas, Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, 3^{ème} édition, France, LGDJ Lextenso Editions, 2014, p. 92.

¹⁴⁰ Raquel, Vidosa, et Pauline, Pello, *op. cit.*, 9'17

¹⁴¹ Propos de Michel Abramovicz tenus lors de l'entretien avec Violette Hyounet en Août 2016.

côté des chefs décorateurs, François Chavaud se considère comme collaborateur du metteur en scène tout en revendiquant : « c'est lui qui me donnera ou non du talent »¹⁴².

Jean Mitry définit la création artistique au cinéma comme « une question d'ensemble [...] toujours posée par un seul »¹⁴³. En effet, en France, le créateur initial est indéniablement l'auteur mais, aux Etats-Unis, le producteur est-il considéré comme un auteur ? La conception du mot « auteur » varie en fonction du pays et de sa culture. Légalement, les Etats-Unis remplacent les droits d'auteurs par le système de *copyright*, effaçant le principe d'auteur dès l'origine de la création. De manière générale, « se demander qui est l'auteur d'un film, c'est supposer que tous les films sont réalisés de la même manière, selon des règles ou des méthodes identiques »¹⁴⁴. Or nous l'avons vu, il existe au moins deux méthodes pour réaliser et organiser un film. Pour conclure, nous donnerons le mot de la fin à Jean Mitry qui considère que l'auteur est « celui qui a dû imposer le plus surement sa volonté créatrice »¹⁴⁵.

¹⁴² Propos recueillis lors du colloque « Les techniciens de l'audiovisuelle sont-ils des auteurs ? », Aubagne, Satis-Astram, 12 ou 13 Septembre 2014.

¹⁴³ Jean, Mitry, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 19.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 20.

Les interactions de l'accessoiriste dans son travail, de la préparation à la gestion du plateau de tournage

KERN Alice

Introduction

Tout d'abord, l'accessoire, au cinéma n'est pas pris dans son sens d'adjectif synonyme de superflu. Il est au contraire nécessaire au film. Simon Tric¹⁴⁶ insiste sur l'importance de l'accessoire : « En coulisse, si un accessoire manque à l'appel, la scène ne pourra pas être tournée »¹⁴⁷. Pour autant, il existe différentes définitions de l'accessoire. Selon Simon Tric¹⁴⁸, l'accessoire est défini comme un objet de contact « actif ». Cela s'oppose au contact passif qui sera un « simple » élément de décor. Tout dépend de comment va être utilisé l'accessoire. Par exemple, un téléphone qui se trouve sur un bureau à côté d'un comédien est un élément du décor alors que si le comédien s'en empare pour appeler, il deviendra un objet de contact « actif », donc un accessoire. En effet, un objet devient accessoire de jeu lorsqu'il est manipulé et mentionné dans le scénario, servant à l'action décrite, comme un briquet et une cigarette par exemple, si le personnage fume dans cette scène. Aussi, faut-il bien faire attention à l'importance de l'accessoire : s'il est simplement présent dans le décor, sans importance particulière, on l'appelle « accessoire de meublage »¹⁴⁹.

Mais il ne faut pas se limiter à cette définition très simplifiée qui tente de lever toute ambiguïté et cantonne alors la créativité de l'accessoiriste. Un accessoire n'est pas uniquement l'application de ce qui est noté dans le scénario, mais le résultat de nombreuses analyses, recherches, réflexions, déductions et discussions profondément liées à la mise en scène, qui permettra entre autres de crédibiliser le jeu du comédien, l'atmosphère et le décor. Le travail de l'accessoiriste est indéniablement lié aux activités des autres corporations. Il est à la fois membre de l'équipe décoration, à la fois extrêmement lié à l'équipe mise en scène, mais aussi électron libre, travaillant en collaborations directes avec les autres corporations. Nous allons donc chercher à savoir quelles sont les interactions de l'accessoiriste dans son travail, de la préparation à la gestion du plateau de tournage.

À partir d'entretiens menés entre Octobre 2018 et Février 2019, avec de nombreux professionnels (chefs décorateurs, accessoiristes de plateaux...), nous allons dans un premier temps, étudier la manière dont l'accessoiriste travaille en préparation avec l'équipe décoration, l'équipe mise en scène et l'équipe HMC (Habillage-Maquillage-Coiffure) dans le choix de l'accessoire. Dans un deuxième temps, nous allons nous intéresser au travail de l'accessoiriste pendant le tournage avec la scripte, l'équipe image et les comédiens pour une bonne gestion de l'accessoire, du décor et des effets sur le plateau.

¹⁴⁶ Simon TRIC – Accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP – « *Devenir accessoiriste de cinéma* » - Eyrolles, collection Ciné métiers, 2017.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.11

¹⁴⁸ *Ibid*, p.11

¹⁴⁹ *Ibid*, p.11

Les interactions de l'accessoiriste en préparation

Le choix de l'accessoire se fait en préparation avec l'équipe décoration et l'équipe mise en scène. L'accessoiriste doit respecter différentes étapes afin de choisir correctement l'accessoire. Il n'est pas le décisionnaire final mais sait quel accessoire jouera un rôle juste dans la narration, et devra convaincre le metteur en scène dont le choix sera déterminant pour l'appréhension et la compréhension du film par le spectateur. Nous verrons aussi que ce choix doit convenir aux autres corporations au niveau de la praticabilité de l'accessoire et de l'influence qu'il peut avoir sur leurs activités. Enfin, nous comprendrons en quoi l'accessoiriste se situe entre l'équipe décoration et l'équipe mise en scène, et étudierons quels en sont les enjeux et les difficultés.

Le travail de l'accessoiriste avec l'équipe décoration

L'équipe décoration commence sa préparation sept semaines avant l'accessoiriste, en général. Dès qu'il arrive, l'accessoiriste fait une réunion avec l'équipe décoration pour faire un *brief* au niveau des intentions de décors, des couleurs, de la documentation sur le domaine dans lequel joue l'histoire, etc... L'objectif est de s'accorder pour apporter toute l'ambiance, l'esthétique et la crédibilité du film. Chacun fait ses recherches historiques, pratiques et esthétiques... L'équipe peut communiquer grâce à un *Mood Board*, c'est à dire une planche ou se regroupent des inspirations et des tendances par rapport à un thème ; une planche qui va retranscrire l'ambiance, l'univers, les tendances de chaque séquence. Ces recherches peuvent se faire par des livres, mais aussi avec internet qui aide beaucoup dans ce genre de recherches, par sa rapidité. Aussi, l'équipe décoration et l'accessoiriste vont faire des rencontres avec des personnes spécialisées dans les domaines évoqués ou traités dans le film. De cette manière, l'accessoiriste et l'équipe décoration vont s'approprier les éléments, apprivoiser l'univers dans lequel ils vont baigner pendant toute la durée du tournage. Ensemble, ils vont partager leurs recherches, inspirations, expérimentations plastiques, d'effets, mais aussi leurs trouvailles ! Ainsi cette préparation faite, chacun se sera mis au diapason pour commencer le film et continuer le travail en parallèle. L'accessoiriste n'aura alors plus de contact avec l'équipe décoration hormis le chef décorateur (lors de la livraison de décor) et le régisseur d'extérieur qui le fournira régulièrement en accessoires (loués pour un jour spécifique, ou bien achetés ou fabriqués plus tard), consommables, etc. pour les séquences tournées les jours suivants.

Le lien entre l'accessoiriste et l'équipe mise en scène

L'accessoiriste est en lien très étroit avec l'équipe mise en scène. En effet, nous allons voir qu'il doit très vite comprendre les enjeux du metteur en scène pour son film. Aussi, nous allons étudier les techniques de présentation des accessoires, qui mèneront au choix final de l'accessoire par le réalisateur. Enfin, nous verrons que l'accessoiriste doit se questionner sur la praticabilité d'un accessoire et, par le biais de l'équipe mise en scène, établir des premiers contacts avec les autres corporations.

La compréhension des enjeux du metteur en scène pour son film

L'accessoiriste passe son temps à se raconter des histoires, à imaginer les scènes, étudier les personnages, afin de choisir les accessoires qui correspondent à la narration et l'univers du

film et du réalisateur. Il est donc très important de comprendre rapidement les enjeux du metteur en scène pour son film. Pour Corentin Vallin¹⁵⁰ (Accessoiriste de plateau membre de l'AFAP¹⁵¹), certains accessoires sont choisis au dernier moment. C'est souvent le cas des accessoires de contenance qui vont combler un vide, aider à donner du jeu au comédien et vont lui permettre de faire autre chose que de parler : la cigarette, qui va lui permettre d'avoir des mimiques car il y a des comédiens qui fument d'une certaine manière selon les personnages qu'ils incarnent, les sentiments qu'ils veulent exprimer (fumer cigarette sur cigarette pour exprimer la nervosité¹⁵², par exemple). Il est donc très important d'imaginer toutes les idées qui peuvent surgir chez le metteur en scène, ou même le comédien, et de noter dans son dépouillement¹⁵³ les éléments qui permettront d'y répondre. « C'est un peu le principal de notre métier » exprime Corentin Vallin¹⁵⁴. Denis Mercier¹⁵⁵ quant à lui, explique qu'il faut d'abord « écouter et questionner le réalisateur pour comprendre l'univers qu'il souhaite que l'équipe restitue ». C'est donc lors de la « lecture technique¹⁵⁶ » que l'accessoiriste posera toutes ses questions à l'équipe mise en scène, avec le réalisateur, « l'âme du film¹⁵⁷ », les assistants mise en scène, afin d'éclaircir chaque ambiguïté. L'accessoiriste reprendra alors chaque séquence, pour lesquelles il a essayé d'imaginer le déroulement ou les idées qu'auront plus tard les comédiens ou le réalisateur, qu'il est allé jusqu'à extrapoler pour laisser libre court à son imagination. Avec le réalisateur, l'accessoiriste va discuter de ses idées et des choix de narration du réalisateur, par rapport aux accessoires. Michel Chion, explique que l'approche du film par l'assistant mise en scène est la même que celle de l'accessoiriste : « il doit d'abord établir un contact avec le réalisateur. Il ne s'agit pas seulement, en effet, de réaliser mécaniquement un projet tel qu'il est déjà écrit sur le papier, mais surtout de comprendre l'esprit et les intentions d'un homme¹⁵⁸ ». Cependant, François Pouban¹⁵⁹ raconte que parfois l'accessoiriste est « à côté de la plaque lorsqu'il s'est inventé une histoire », qu'il est parti trop loin. C'est à ce moment-là que les questions sont très importantes au niveau de la narration. Il est donc primordial de clarifier ses doutes avec le réalisateur en amont.

Selon le réalisateur, l'accessoiriste peut être force de proposition au niveau de la narration. Certains réalisateurs sont friands de conseils et de propositions, d'autres pas du tout. Il y a un compromis entre force de proposition ou pas, et cela se sent en réunion. L'accessoiriste peut discuter lors de la lecture technique, de son point de vue sur le scénario, expliquer comment il a cerné le personnage pour pouvoir éclaircir les volontés du réalisateur et être plus efficace pour ses recherches. De la même manière, Emmanuel Venet¹⁶⁰ va parfois dire directement au réalisateur que certaines scènes ne sont pas crédibles par rapport aux recherches qu'il a pu

¹⁵⁰ Propos issus de l'entretien avec Corentin Vallin, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (8 Novembre 2018)

¹⁵¹ AFAP : Associations Française des Accessoiristes de Plateau, créée en 2010

¹⁵² Bien que la présence de la cigarette à l'image soit très légiférée maintenant et que c'est plus rare que l'on voit des personnes fumer au cinéma pour ne pas inciter à cette consommation.

¹⁵³ Le dépouillement est un document qui énumère pour chaque scène absolument TOUT ce dont on aura besoin au moment du tournage : lieux du tournage, décors, acteurs, figurants, accessoires, véhicules, effets spéciaux, costumes, maquillage, éclairage, machinerie, prise de son, etc.

¹⁵⁴ Corentin, Vallin, *op. cit.*

¹⁵⁵ Propos issus de l'entretien avec Denis Mercier, chef décorateur (24 Janvier 2019)

¹⁵⁶ La lecture technique est une « lecture » du scénario entre le réalisateur et ses chefs de poste autour d'une même table. Elle est « technique » dans le sens où on y aborde les différents points de fabrication du film.

¹⁵⁷ Citation d'Urban Gad, réalisateur Danois, in Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, 2015 p. 143.

¹⁵⁸ CHION Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, p. 93.

¹⁵⁹ Propos issus de l'entretien avec François Pouban, accessoiriste de plateau (22 Novembre 2018)

¹⁶⁰ Propos issus de l'entretien avec Emmanuel Venet, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (12 Novembre 2018)

faire. Pour lui, beaucoup de scénaristes et/ou réalisateurs écrivent mais ne se projettent pas bien dans une situation, alors il faut relever les choses pour en discuter. Il fait remarquer que le métier d'accessoiriste est aussi un peu un métier de commercial : il faut aller voir le réalisateur, lui expliquer que tel accessoire est bien par rapport à la scène, argumenter pour donner des solutions. Nous allons maintenant voir que ce travail continue lors de la présentation des accessoires.

Le choix « final » de l'accessoire

L'accessoiriste va rencontrer à nouveau le réalisateur, pour lui présenter des photos ou les accessoires eux-mêmes, correspondant à chaque jour de tournage. Peyo Jolivet¹⁶¹ indique qu'il présente des images d'objet sur internet car cela « réduit l'entonnoir des possibles ». Mais le mieux, pour lui, c'est de montrer des images de ce qu'il a trouvé. Le réalisateur alors validera ou précisera sa demande avant l'achat. Internet permet de faire des économies, car avant, les accessoiristes achetaient dix objets pour les présenter.

Corentin Vallin¹⁶² exprime qu'il est important de jouer sur une stratégie d'ascendance psychologique sur le décideur (le metteur en scène) : présenter d'abord un accessoire « nul », puis un accessoire qui pourrait faire l'affaire, et en dernier, son accessoire préféré. Mais lorsque l'accessoiriste a déjà travaillé avec le réalisateur, il y a une relation de confiance et il peut n'en présenter qu'un, il sait qu'il plaira. Cette présentation peut très bien se passer comme elle peut tourner au cauchemar, et l'accessoiriste va devoir tout recommencer dans le week-end car il tourne le lundi, « ça peut arriver ».

Questionnement sur la praticabilité d'un accessoire et premiers contacts avec les autres corporations

L'accessoiriste lit entre les lignes du scénario, et cela va l'amener à se poser des questions de praticabilité et de logistique. Pour la phrase « Veux-tu un café ? », il faut avoir dans la pièce une cafetière, du café, de l'eau, peut-être même du café décaféiné ou une boisson qui y ressemble (thé noir ou coca sans gaz), si le comédien ne boit pas de café, ou du bon café s'il adore le café. En effet, l'accessoiriste en préparation se pose aussi des questions techniques qui deviennent humaines, liées aux goûts, habitudes des comédiens, à la « praticabilité » d'un accessoire et à des questions de logistique (surtout pour les accessoires consommables et renouvelables). Pour cela, Peyo Jolivet¹⁶³ relève dans le scénario toutes les problématiques qu'il y a autour d'une action, pour pouvoir en discuter ensuite lors de la lecture technique. Octavio Tapia¹⁶⁴ insiste sur le fait qu'il est très important de discuter avec les autres corporations concernées, même avant la présentation des accessoires au metteur en scène : « les accessoires ont une lumière, une couleur, une réflexion, une matière, une texture, on ne peut pas omettre les autres corps de métier ». Pour cela, il est indispensable de savoir parler à chaque corporation, avec un vocabulaire adapté :

Communiquer, c'est entrer dans l'orchestre. Autrement dit, vous ne communiquerez pas si vous dissonez, ou si votre musique s'harmonise mal avec les partitions des autres et les codes en vigueur. Entrer dans

¹⁶¹ Propos issus de l'entretien avec Peyo Jolivet, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (10 Novembre 2018)

¹⁶² Corentin Valin, *op. cit.*

¹⁶³ Peyo Jolivet, *op. cit.*

¹⁶⁴ DO MINH Roger « À l'ombre du clap » interview de l'accessoiriste Octavio TAPIA, Consultation : sept 2018. <https://www.alombredudclap.fr/podcast/octaviotapia>

l'orchestre, c'est jouer le jeu d'un certain code, s'inscrire dans une relation compatible avec les canaux, les médias, le réseau disponibles¹⁶⁵.

Il est donc très important de connaître globalement tous les métiers du cinéma, leurs outils, les termes techniques, pour communiquer efficacement, sans ambiguïté ni doute avec les autres corporations, pour travailler en collaboration ou simplement pour aider, ou se faire aider (ce qui arrive très souvent). Nous allons voir maintenant en quoi le travail de l'accessoiriste avec les autres corporations en amont, notamment avec l'équipe HMC est absolument nécessaire.

La collaboration de l'accessoiriste avec l'équipe HMC

Souvent, les personnes qui ne connaissent pas le système et les rouages du cinéma, pensent que l'accessoiriste s'occupe des accessoires, mais aussi des costumes ou bien de la création des décors. Cette erreur vient sûrement du fait qu'il y a une ambiguïté au niveau de la définition de l'accessoire. Nous allons comprendre pourquoi cette ambiguïté doit être gérée en préparation entre les équipes. Aussi, nous allons remarquer que l'accessoiriste doit discuter d'un élément qui pourrait perturber le travail de l'équipe HMC ; et nous allons voir que parfois, l'accessoiriste s'associe avec l'équipe HMC pour élaborer ensemble un effet.

La mise en commun des doutes et questionnements

Octavio Tapia¹⁶⁶ insiste sur le fait que l'accessoiriste doit s'accorder avec les autres corporations afin de lever tout doute ou questionnement, notamment avec l'équipe Habillage-Maquillage-Coiffure (HMC). Tout d'abord, il faut voir avec l'habillage si le sac d'un comédien relève de l'accessoire ou du costume. Par exemple, il est coutume de dire qu'un sac à main de femme relève de l'habit et qu'un sac d'homme relève de l'accessoire, mais il faut cependant en discuter pour qu'il n'y ait pas de quiproquo ou de manque.

Les anticipations des répercussions de certains accessoires

L'accessoiriste doit aussi discuter avec l'équipe HMC lorsque son travail comporte des risques pour les costumes, le maquillage et la coiffure. Octavio Tapia raconte dans son interview que sur *Les Dalton*¹⁶⁷, Eric et Ramzy devaient se lancer des boulettes de papier mouillé. Il a dû donc discuter avec toute l'équipe HMC pour trouver des solutions (prévoir des costumes de rechange par exemple, signaler qu'il faudra faire des retouches maquillage, etc...). L'accessoiriste doit donc très souvent communiquer avec l'équipe HMC pour que ses actes ne mettent pas en difficulté leur travail, et inversement.

Les collaborations sur des effets

Pour certaines scènes, cela ne relève pas d'une simple communication avec l'équipe HMC, mais d'une réelle collaboration. Peyo Jolivet¹⁶⁸ raconte que sur *Petit Paysan*¹⁶⁹, le comédien avait un maquillage de plaies dans le dos. Le réalisateur voulait qu'il y ait un effet sur ces

¹⁶⁵ Daniel, Bounoux, *Introduction à la science de la communication*, La Découverte, 2002 (deuxième édition), Collection Repères, 128 pages.

¹⁶⁶ Roger Do Minh, sept 2018, *op. cit.*

¹⁶⁷ *Les Dalton*, Philippe HAÏM, 2004, 1h26

¹⁶⁸ Peyo Jolivet, *op. cit.*

¹⁶⁹ *Petit Paysan*, Hubert CHARUEL, 2017, 1h30

plaies lorsque le comédien y versait le liquide d'un flacon d'antiseptique. Peyo a pensé à une réaction de mousse, il a contacté la maquilleuse. Il lui a proposé une solution à intégrer dans son maquillage de plaies pour que le jour du tournage, le mélange qu'il avait préparé mousse en contact avec le maquillage.

L'accessoiriste à l'interface de la décoration et de la mise en scène

Nous avons pu voir que l'accessoiriste est considéré comme un membre de l'équipe décoration en lien avec l'équipe mise en scène. Mais nous allons voir que la préparation de l'accessoiriste, et de toute l'équipe en général, comporte des limites et il va devoir gérer les changements de dernière minute. Malgré l'aide du régisseur d'extérieur qui l'approvisionne, l'accessoiriste doit travailler seul, en respectant le travail fourni par l'équipe décoration et les besoins de la mise en scène. La difficulté sur le plateau est de ne pas perdre de vue les choix de décoration, mais aussi de mise en scène, pour ne pas perdre l'atmosphère et l'esprit du film.

Les limites de la préparation

En préparation, l'accessoiriste a comparé avec l'équipe décoration son dépouillement. Ensemble, ils l'ont complété, vérifié les accessoires que l'accessoiriste a déjà en stock, ceux qu'il faut acheter, qu'il faut se faire prêter, qu'il faut louer, fabriquer ou adapter. L'équipe décoration a souvent beaucoup choisi d'éléments, et validé déjà certains accessoires.

Généralement entre la préparation du matériel, le chargement du camion, le dépouillement du scénario, cela prend quatre jours complets. Le dernier jour, je vais surtout être avec l'équipe qui me dit ce qu'elle a trouvé mais que le réalisateur est mitigé, qu'un accessoire n'a pas été validé, ou quelque chose qui doit encore être trouvé¹⁷⁰.

Corentin Vallin¹⁷¹, de son côté, fait remarquer : « Sur le plateau, c'est là que ça se réécrit ». Selon lui, c'est une sorte d'injustice, mais l'accessoiriste va devoir s'y plier et si sa « bidouille » ne marche pas, il va faire appel au régisseur d'extérieur¹⁷². Didier Melaye¹⁷³ remarque que le réalisateur demande des choses au dernier moment, souvent pour faire se déplacer les comédiens. C'est le moment où l'accessoiriste peut alors créer une petite mise en scène avec lui. Il faut être réactif pour trouver une solution. C'est ce qui anime l'accessoiriste selon lui : le challenge de trouver une solution très rapidement. Peyo Jolivet¹⁷⁴ compare l'accessoiriste à une boîte à idées mais qui ne peut pas donner toutes les idées dans le sens où l'accessoiriste doit trouver une solution en accord avec la narration. Pour lui, plus l'accessoiriste se pose des questions, creuse, s'imprègne et cherche en préparation... plus le film lui appartient ! Grâce à cela, le jour où il est sur le plateau et qu'il doit choisir quelque chose dans le « rush », il sera assez « imprégné » pour faire le bon choix rapidement. Il entend par « bon choix » quelque chose qui est juste par rapport au film, à la séquence, au personnage, à ce que le réalisateur aime, et à ce qui correspond et respecte le travail de

¹⁷⁰ Propos issus de l'entretien avec Thierry PITEL, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (8 Novembre 2018)

¹⁷¹ Corentin, Vali, *op. cit.*

¹⁷² Le régisseur d'extérieur est le seul interlocuteur de l'accessoiriste en décoration lors du tournage. C'est le régisseur d'extérieur qui va l'approvisionner chaque jour notamment avec les accessoires consommables (les boissons, cigarettes, fleurs où il faut au moins trois ou quatre bouquets identiques, nourriture, etc.).

¹⁷³ Propos issus de l'entretien avec Didier MELAYE, accessoiriste de plateau (22 Décembre 2018)

¹⁷⁴ Peyo Jolivet, *op. cit.*

l'équipe décoration. Par exemple si le réalisateur ou le comédien veut qu'il prenne un sac à dos, il faut que ce soit toujours dans la lignée de ce qu'avait décidé le chef décoration, avec les réalisateurs... Tous les objets racontent quelque chose et sont des outils de mise en scène. Tout au long de son travail, par ses idées, ses conseils et ses astuces, l'accessoiriste participera à la mise en scène. Certains accessoiristes se considèrent alors dans l'équipe mise en scène, d'autres se considèrent dans l'équipe décoration, travaillant pour la mise en scène. En effet, nous allons maintenant voir que l'accessoiriste se trouve entre l'équipe décoration et l'équipe mise en scène et doit souvent jouer un rôle de médiateur.

L'accessoiriste, entre l'équipe décoration et l'équipe mise en scène

En chaque début de journée sur un nouveau décor, l'équipe décoration livre son travail et propose une mise en place. Elle communique à l'accessoiriste ce qu'il peut facilement bouger ou non, sur quoi il doit faire attention, sur ce qu'il peut faire ou ne pas faire. Pour Emmanuel Venet¹⁷⁵, il faut respecter le décor, et ce n'est pas parce que le metteur en scène ou le chef opérateur a décidé quelque chose qu'il faut démonter le décor. Pour un chef décorateur, il est difficile d'abandonner un décor qu'il a créé à une personne qui n'a pas fait la préparation entièrement avec lui. Anne Seibel¹⁷⁶ assure : « les accessoiristes sont l'oeil de mon œil, je leur fait confiance pour mettre en valeur mon décor ». Néanmoins Corentin Vallin¹⁷⁷ explique que l'accessoiriste doit faire « à sa sauce », en fonction des remarques, des demandes de l'équipe de tournage, mais aussi en fonction de sa sensibilité : « On représente l'équipe décoration sur le plateau, auprès de toute l'équipe de tournage. On doit protéger et agencer le décor, c'est notre part artistique qu'on apporte au film ». Didier Melaye¹⁷⁸ partage ce point de vue. Pour lui, l'équipe décoration travaille pour l'atmosphère dans laquelle vont être plongés les acteurs, le réalisateurs et l'équipe de tournage ; mais le résultat final est ce qui va être filmé : « J'ai vraiment cette sensation de basculer de la décoration à la mise en scène entre la préparation et le tournage. Je suis le lien et je fais vraiment partie de la mise en scène. J'amène la valeur supplémentaire à la mise en scène avec mes accessoires ». Selon Didier Melaye¹⁷⁹, l'accessoiriste doit parfois faire comprendre à l'équipe décoration qu'il est normal que le décor change, et que l'équipe de tournage et particulièrement la mise en scène n'est pas « la bête noire ».

L'accessoiriste joue donc un rôle de médiateur entre l'équipe décoration en préparation et l'équipe de tournage sur le plateau. Benoît Herlin¹⁸⁰ l'explique très clairement : « j'ai plusieurs casquettes et j'endosse plusieurs rôles, alors je suis l'intermédiaire. Je fais partie de la déco sans en faire partie intégralement, et pareil avec la mise en scène. Je gravite entre les deux mondes ». Il est donc important de respecter le travail livré, mais il faut aussi s'adapter aux contraintes du tournage.

Nous allons maintenant comprendre quelles sont ces contraintes et comment l'accessoiriste travaille en collaboration pour gérer la bonne place et utilisation de l'accessoire sur le plateau.

¹⁷⁵ Emmanuel, Venet, *op. cit.*

¹⁷⁶ Roger, Do Minh, « À l'ombre du clap » interview de de Anne SEIBEL, chef décoratrice française. Publication : 2018, consultation : février 2019. <https://www.alombreduclap.fr/podcast/anneseibel>

¹⁷⁷ Corentin Valin, *op. cit.*

¹⁷⁸ Didier Melaye, *op. cit.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Propos issus de l'entretien avec Benoît HERLIN, accessoiriste de plateau (23 Février 2019).

Les collaborations sur le tournage, liées à l'accessoire, au décor et aux effets

Sur le tournage, nous avons vu que l'accessoiriste se retrouve seul sur le plateau. Nous allons voir que son travail est intimement lié à celui de différentes corporations comme celui de la scripte, de l'équipe image et bien sûr des comédiens. Par ces partenariats, l'accessoiriste pourra gérer la place et l'utilisation de l'accessoire, gérer le décor dans la composition du cadre, ainsi que les effets.

La scripte : une partenaire sur le plateau pour la continuité et les raccords

L'accessoiriste et la scripte sont peu en lien en préparation de tournage. En revanche, sur le plateau, ils travaillent en partenariat pour respecter la continuité de la narration et les raccords. En effet, sur le tournage, pour répondre au moindre doute sur un raccord ou une question sur le scénario, c'est vers la scripte que l'accessoiriste se tournera. Même si l'accessoiriste prend le soin de faire des photos, ou de retenir la place de chaque élément du décor positionné, il se peut qu'il ait un doute sur la place, la présence ou l'aspect (bouquet frais ou défraîchi, par exemple) d'un accessoire lors d'un changement de séquence ou lors d'un changement de décor. François Pouban¹⁸¹ explique qu'il prend beaucoup de photos : des photos à la livraison du décor, c'est à dire au moment où le chef décorateur présente le jour du tournage son décor achevé au réalisateur, avant de tout changer, pour garder l'esprit du décor ; et des photos du combo¹⁸², pour savoir ce qu'on a vu. L'accessoiriste doit donc être très vigilant aux raccords dans le décor, mais surtout dans les accessoires de jeu, c'est la priorité. Aussi, Corentin Vallin¹⁸³ nous indique qu'il faut faire très attention à l'équipe technique, qui peut bouger pour des raisons de place des éléments dans le décor sans le dire à l'accessoiriste, et que cela peut créer des faux raccords ensuite. Un plateau de tournage est une sorte de ballet dans lequel il y a énormément de personnes qui s'attellent à leurs tâches plus ou moins au même moment. Il faut être calme et pédagogue selon Peyo Jolivet¹⁸⁴, parce que les gens ne se rendent pas compte de ce qu'ils touchent. Les accessoires sont des objets usuels, donc ils sont en confiance alors que c'est l'objet du travail de l'accessoiriste. Il doit donc protéger son décor et prévenir l'équipe pour que personne ne bouge des éléments sans son autorisation, au risque de se retrouver dans une situation embarrassante. Si ces accessoires ne sont pas replacés au même endroit entre chaque plan ou prise, le comédien va être perturbé, d'une part ; ses déplacements, son attitude, son jeu vont changer, et donc vont changer la mise en scène. Pour Emmanuel Venet¹⁸⁵, le raccord n'empêche pas de faire un beau cadre : « Il y a beaucoup de triche sur les films, ce n'est pas une contrainte ». Pour des raisons esthétiques, il est possible de donner un angle différent à l'objet dans le cadre, pour qu'il « s'efface » et devienne moins gênant. C'est pourquoi l'accessoiriste est en lien étroit avec l'équipe image.

La place de l'accessoire, une collaboration avec l'équipe image

¹⁸¹ François Pouban, *op. cit.*

¹⁸² Le combo est un moniteur de contrôle vidéo qui permet de visionner, en direct, la prise de vue de la ou des caméras sur le plateau.

¹⁸³ Corentin Vallin, *op. cit.*

¹⁸⁴ Peyo Jolivet, *op. cit.*

¹⁸⁵ Emmanuel Venet, *op. cit.*

Tout d'abord, nous allons voir que l'accessoire influence l'image et la lumière et qu'en ce sens l'accessoiriste doit travailler souvent en collaboration avec le chef opérateur. Ensuite, nous étudierons le travail en commun entre l'accessoiriste et le cadreur pour une bonne composition du cadre. Enfin nous remarquerons que l'accessoiriste interagit fréquemment avec les machinistes, sur des accroches ou des manipulations.

L'influence de l'accessoire sur l'image et la lumière, les interactions avec le chef opérateur

Dans *Esthétique du film*¹⁸⁶, les auteurs indiquent que la composition de l'image est la part purement plastique de l'image : les lignes de force plus ou moins visibles, les répartitions des masses claires et sombres, l'équilibre des couleurs, etc... Ces choix sont clairement des choix du réalisateur avec le chef opérateur - « l'œil du film » selon Thierry Pitel¹⁸⁷ - qui vont donner une ambiance, un ressenti au film. Eric Rohmer, dans *L'organisation dans l'espace dans Faust de Murnau*¹⁸⁸, explique que la lumière modèle la forme, la sculpte. En effet, la lumière influe sur le décor, les objets, les comédiens, etc... Mais les accessoires, les éléments de décors peuvent aussi influencer l'image pensée et créée par le chef opérateur. Il va alors discuter avec l'accessoiriste sur des éléments qui vont avoir une incidence sur la lumière, les couleurs ou la qualité de l'air, sur les transparences (vitrages à nettoyer ou non, fumée, buée, fausse pluie, etc...).

Aussi, en préparation, l'accessoiriste discute avec le chef opérateur de couleurs d'accessoires. L'article « les 100 meilleurs accessoires de films et leurs histoires », publié en 2017 sur le site *thrillist.com* prend comme exemple Marathon Man¹⁸⁹. Guy Bushman¹⁹⁰, l'assistant accessoiriste, évoque alors la fraise dentaire. Le chef opérateur, Conrad Hall, voulait un cordon électrique blanc pour le contraste à l'image. Pour se faire, le vrai cordon électrique noir a été caché dans la manche de l'acteur tandis qu'une corde blanche a été ajoutée pour l'effet.

De la même manière, le travail de l'accessoiriste est de trouver des éléments pouvant refléter la lumière. Emmanuel Venet¹⁹¹ remarque qu'il peut voir avec le chef opérateur pour jouer sur la lumière et habiller le mur avec des reflets : un reflet de CD, ou bien d'eau, etc... Trouver des solutions rapides, efficaces et esthétiques. Nous allons donc voir qu'en collaboration avec le cadreur, l'accessoiriste va disposer ses accessoires et les éléments de décor pour que les résultats soient efficaces.

La place de l'accessoire et la composition du cadre, les interactions avec le cadreur

Le cadreur est responsable de la composition du cadre et de son mouvement. Les choix de cadre vont changer la relation du spectateur à l'objet. « Le gros plan anime l'objet et la goutte

¹⁸⁶ Jacques, Aumont, Alain, Bergala, Michel, Marie, et Marc, Vernet, *Esthétique du film, 4^{ème} édition, 120 ans de théorie et de Cinéma*, Armand Colin, 2016, p. 18.

¹⁸⁷ Thierry Pitel, *op. cit.*

¹⁸⁸ Éric, Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Cahiers du cinéma, collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, p.11.

¹⁸⁹ *Marathon Man*, John Schlesinger, 1976, 2h05

¹⁹⁰ Matt, Patches, « les 100 meilleurs accessoires de films et leurs histoires », publié en 2017. Publication : 2017, consultation : février 2018. <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/greatest-movie-props>

¹⁹¹ Emmanuel Venet, *op.cit.*

de lait de “ La Ligne générale “ de Sergueï Eisenstein¹⁹² se trouve ainsi douée d’une puissance de refus et d’adhésion, d’une vie souveraine »¹⁹³. En effet, Jacques Aumont¹⁹⁴ compare le cadre à une espèce de lentille qui focaliserait toute son énergie en resserrant et clarifiant la mise en scène. Il présente le travail du cadreur comme une organisation plastique (voir graphique) de la composition du cadre. L’accessoiriste va donc être en étroite collaboration avec le cadreur pour mettre le décor en valeur. Par exemple, si, dans une chambre d’enfant, l’équipe décoration a placé de nombreux jouets par terre, mais que le seul élément cadré est le lit, alors l’accessoiriste, après concertation avec le cadreur (et bien sûr le chef opérateur, et surtout le réalisateur), va habiller le mur derrière le lit. Ce mur paraîtra alors moins vide, et donnera de la profondeur au cadre. Il devra trouver rapidement une solution pour cela : trouver ou créer des dessins d’enfants, des cartes postales, etc... en concordance avec la narration et l’esthétique du film, c’est à dire la sensibilité du chef décorateur et du réalisateur. En effet, tous les professionnels rencontrés s’accordent à dire que l’accessoire parle de lui-même. Il en dit beaucoup plus qu’une longue phrase, par sa présence, son absence et sa manière d’être manipulé. En effet, l’accessoire reflètera l’époque d’une histoire, la classe sociale et le caractère d’un personnage, il pourra aussi évoquer un sentiment, une idée. C’est pourquoi dans ces moments de décisions « sur le vif », l’accessoiriste devra choisir des accessoires cohérents pour se préparer à d’éventuelles demandes de dernières minutes. L’accessoiriste doit aussi faire attention, en collaboration avec le cadreur, à ce qu’aucun objet ne vienne parasiter le décor, en se trouvant au milieu, visible au cadre alors qu’il ne devrait pas (comme un sac à dos ou une bouteille d’eau d’un membre de l’équipe, par exemple). Octavio Tapia¹⁹⁵ rappelle que le cadreur n’a pas forcément le temps de donner ce genre d’instructions puisqu’il doit s’occuper de son déplacement, du déplacement des comédiens, etc... L’accessoiriste doit donc faire preuve de beaucoup d’observations, afin de rapidement voir sur le retour vidéo en répétition (ou bien avant en se mettant à la « place » de la caméra) tout « parasite » dans le champ, et d’avoir tout résolu au moment où le cadreur revient à la caméra pour la prise. Les accessoires et certains plans ou déplacements peuvent donc parfois se gêner. Mais ce sont des choix de réalisation, et aucun n’est à mettre de côté car ils participent pleinement à la mise en scène. Nous allons voir alors en quoi l’entraide avec les machinistes va faciliter la gestion de la place et de l’utilisation de l’accessoire.

Les accroches et manipulations des accessoires en interaction avec les machinistes

Le travail des machinistes est d’assurer le mouvement de la caméra et la sécurité du plateau de tournage. C’est eux qui gèrent la *dolly*¹⁹⁶ ou engins tels que les grues ou les rails de *travellings*¹⁹⁷ suivant les mouvements des comédiens et le rythme de la scène tournée. Il y a beaucoup d’entraide entre l’accessoiriste et les machinistes. L’accessoiriste travaille avec les machinistes pour aider à placer la caméra, son mouvement (comme coincer des branches d’arbres, aider pour des accroches de tableaux, etc...). Les machinistes, eux, vont

¹⁹² *La Ligne générale*, Sergueï Eisenstein, 1929, 2h11

¹⁹³ Jacques, Aumont, Alain, Bergala, Michel, Marie, et Marc, Vernet, *Esthétique du film*, 4^{ème} édition, 120 ans de théorie et de Cinéma, Armand Colin, 2016, p. 206.

¹⁹⁴ Jacques, Aumont, *La mise en scène*, De Boek Supérieur, collection Arts & Cinéma, 2000, p. 87.

¹⁹⁵ Roger, Do Minh, *op.cit.*

¹⁹⁶ Une *dolly* est un terme anglais, passé dans le langage technique cinématographique, pour désigner un support de caméra sur roues ou rails permettant de réaliser, lors d’une prise de vues cinématographique, un *travelling* sans à-coups.

¹⁹⁷ Le *travelling* est un déplacement de la caméra au cours de la prise de vues cinématographique, pour suivre un sujet en mouvement, pour s’en rapprocher ou s’en éloigner, ou pour le contourner et le voir sous un nouvel angle.

aider l'accessoiriste à déplacer des meubles, à trouver des solutions avec des « bidouilles » à trouver à la dernière minute souvent. En effet, sur *Soupçons*¹⁹⁸, avec Philippe Smal, nous devons accrocher une fausse fenêtre cassée sur une vraie fenêtre intacte, et trouver un système efficace pour pouvoir enlever la vitre cassée et la remettre facilement, en fonction des séquences (avant ou après la casse). De plus, nous voulions pouvoir l'incliner de temps en temps pour ne pas faire de reflets pour le chef opérateur. Les machinistes nous ont alors aidés à l'aide de bras magiques¹⁹⁹, à faire ce que nous voulions. Par la gestion des manipulations, des accroches d'accessoires ou des surélévations de décor (avec des cales et des cubes en bois de différentes tailles), les machinistes peuvent donc aider l'accessoiriste.

Enfin, les machinistes sont les plus proches collaborateurs du cadreur et connaissent le plan aussi bien que lui. Ils sont des interlocuteurs intéressants pour l'accessoiriste car ils peuvent le renseigner pour savoir, de la même manière que le cadreur, ce qu'il y a à enlever dans le champ, etc...

L'utilisation de l'accessoire avec les comédiens

L'accessoiriste participe à la mise en scène qui tend entre autres à une certaine pertinence de l'histoire. Nous allons alors voir que l'accessoiriste procède à une transmission d'un savoir-faire pour que les comédiens soient crédibles dans des actions spécifiques. Ensuite nous verrons que les comédiens doivent être impérativement mis en confiance, pour un travail optimal avec l'accessoiriste. Enfin, de la même manière qu'avec les comédiens, nous observerons que l'accessoiriste doit aussi travailler avec les figurants, porteurs de vie et d'authenticité.

Une transmission d'un savoir-faire pour la crédibilité du film

Le travail de l'accessoiriste sera aussi d'apprendre au comédien une certaine gestuelle pour utiliser un accessoire. Emmanuel Venet²⁰⁰ dit que son rôle est aussi de rendre crédibles les objets en les mettant dans les mains des gens qui n'ont jamais touché un marteau, ou jamais tenu une arme, par exemple. En préparation de tournage, l'accessoiriste se sera familiarisé à l'utilisation d'outils en demandant conseil à des professionnels. Par exemple, Octavio Tapia²⁰¹ explique qu'un bon accessoiriste travaille le personnage avec le comédien et pour le comédien. Pour un film sur un chasseur, il est allé à la rencontre d'un taxidermiste, de chasseurs et de personnels d'abattoirs pour apprendre à découper la peau, la tanner etc... Pour les comédiens, l'accessoiriste est donc une référence en termes de savoir-faire, de gestuelle. Cela va au-delà d'une simple relation de « je te donne quelque chose ... tu t'en sers comme ça ... regarde là il y a des choses...est-ce que tu peux poser ça comme ça ?... » explique Peyo Jolivet²⁰². Le comédien a toujours beaucoup de choses en tête : son image, son texte. Il a besoin de s'approprier les choses et a besoin d'une concentration particulière ; il peut être anxieux. L'accessoiriste doit l'aider à faire que les éléments qu'il lui donne lui appartiennent, qu'il y ait une discussion, qu'il lui donne des possibilités sans que cela paraisse pour des directives, parce que l'accessoiriste n'est pas le réalisateur. Selon Didier Melaye²⁰³, les

¹⁹⁸ *Soupçons* est une mini-série réalisée par Lionel Bailliu en 2018.

¹⁹⁹ Les bras magiques, ou bras articulés, sont des accroches vous permettant de positionner lumières, moniteurs et autres accessoires sur pratiquement n'importe quel support.

²⁰⁰ Emmanuel, Venet, *op. cit.*

²⁰¹ Roger, Do Minh, sept. 18, *op. cit.*

²⁰² Peyo, Jolivet, *op. cit.*

²⁰³ Didier, Melaye, *op. cit.*

comédiens sont rassurés de savoir que leur geste est juste, de donner une réalité, une justesse à leur jeu. Cela leur donne un temps pour se poser, pour prendre le temps dans leur jeu. Parfois cela peut les aider à intégrer leur texte, à le comprendre, etc... Cela les aide à entrer dans le personnage, complètement.

Ainsi, selon Emmanuel Venet²⁰⁴, il faut convaincre les comédiens qu'une action est crédible pour le métier qu'ils représentent ou pour la situation qu'ils jouent. L'accessoiriste arrive avec des idées, il n'y connaît rien mais s'est renseigné avant le tournage, et il faut savoir être convainquant, avoir l'air sûr de soi, sans être arrogant; il faut arriver avec des convictions, de l'assurance.

L'accessoiriste est donc en relation très étroite avec le comédien. Il travaille pour lui, pour la crédibilité de son personnage, pour son jeu, et le guide par son savoir. Pour cela, il est primordial qu'une relation de confiance s'installe dès le début.

La mise en confiance du comédien pour une association optimale

L'accessoiriste sera toujours en lien avec le comédien et devra prendre en compte ses habitudes, ses humeurs afin de dialoguer sereinement et d'apporter des solutions appropriées. Corentin Vallin²⁰⁵ révèle que préserver les comédiens fait aussi partie du métier d'accessoiriste. Par exemple, si un acteur a des habitudes ou goûts particuliers, des phobies ou des intolérances à certains éléments, l'accessoiriste devra s'en être préoccupé en préparation avec les assistants mise en scène ou bien le directeur de casting. Pour Octavio Tapia²⁰⁶, il est important d'avoir une certaine connaissance des gens avec qui il travaille, et de s'adapter afin que la collaboration se passe bien. D'une autre manière, il est important de faire attention à ce que la manipulation des accessoires soit simple pour les comédiens. Pour François Poublan²⁰⁷, le métier d'accessoiriste concerne les objets et le confort des comédiens qui vont les manipuler. Par exemple, si un comédien doit ouvrir une porte qui bloque, l'accessoiriste fera en sorte que cette porte soit plus facile à ouvrir. Selon Emmanuel Venet²⁰⁸, les comédiens français sont très malhabiles, car dans les écoles de comédie, c'est le texte qui compte avant tout. Donc si pendant leur scène ils doivent prendre une casserole et renverser l'eau des pâtes, ça les dérange. L'accessoiriste est présent aussi pour aider à avoir des choses techniquement faciles.

En effet, Thierry Pitel²⁰⁹ explique que l'accessoiriste, avec l'équipe HMC, est la personne le plus en lien avec le comédien. Il est extrêmement proche des acteurs, il connaît le stress qu'ils ont. Le respect passe par la compréhension et la considération du travail de l'autre. Benoît Herlin²¹⁰ parle même d'« intelligence émotionnelle ». Pour lui, il faut savoir à qui on a affaire très vite, et s'adapter aux différents caractères. C'est de la psychologie. Pour Corentin Vallin²¹¹, cette mise en confiance passe par le respect avant tout humain. Pour lui, il faut aussi toujours être propre et bien habillé. Cela n'est pas toujours évident parce que juste avant d'amener un croissant au comédien, il peut avoir ramassé toutes les choses dans le jardin qui gênaient le cadre. Plus l'accessoiriste aide le comédien, plus le comédien aide l'accessoiriste (sur des raccords ou autres, ...). En effet, l'accessoiriste doit créer et maintenir un lien de confiance et cela passe par des petites attentions, abordées précédemment. L'accessoiriste est

²⁰⁴ Emmanuel, Venet, *op. cit.*

²⁰⁵ Corentin, Vallin, *op. cit.*

²⁰⁶ Roger, Do Minh, sept. 18, *op. cit.*

²⁰⁷ François, Poublan, *op. cit.*

²⁰⁸ Emmanuel, Venet, *op. cit.*

²⁰⁹ Thierry Pitel, *op. cit.*

²¹⁰ Benoît, Herlin, *op. cit.*

²¹¹ Corentin, Vallin, *op. cit.*

donc intimement lié au comédien, et la mise en confiance est primordiale. Mais le travail de transmission de savoir-faire et de mise en confiance ne s'arrête pas au comédien. En effet, nous allons maintenant voir comment l'accessoiriste travaille avec les figurants, qui donneront vie et crédibilité au film.

Le travail avec les figurants, porteurs de vie et d'authenticité

Les figurants sont des personnages en fond, qui donnent de la vie au plan par leurs mouvements. L'accessoiriste s'appuie sur eux en leur donnant des accessoires, pour soutenir l'ambiance du film avec cohérence. Les figurants aussi doivent adopter une certaine gestuelle selon leurs rôles. De cette manière, François Pouban²¹² devait, sur *Casanova*²¹³ qui se tournait à Budapest « *briefer* » des figurants hongrois pour faire certaines actions : vendeurs de fruits, arracheur de dents, etc... L'équipe décoration avait disposé des outils. François, dans la coupelle de l'arracheur de dent, avait mis du faux sang et des cotons ; son assistant avait fait une fausse dent pour faire vivre la scène. Les figurants (l'arracheur de dent et celui à qui on l'arrache) avaient été choisis dans la précipitation « sur le tas » le jour même, et n'étaient pas au courant de ce qu'ils devaient faire. François a demandé à son assistant hongrois, de leur expliquer la gestuelle. Souvent on ne les voit que très peu en arrière du plan, et en général le spectateur ne fait pas attention à la hauteur du verre qui est la référence ultime du temps qui s'écoule (plus le temps passe, plus le verre se vide). Mais ils sont acteurs du mouvement en arrière-plan qui donne l'ambiance et la vie. L'accessoiriste œuvre donc complètement dans la mise en scène par son travail avec les figurants.

Conclusion

L'accessoiriste est donc un électron libre, constamment en lien avec toutes les corporations. Il doit chercher en collaboration avec l'équipe décoration des informations, se renseigner sur des domaines, des époques, s'inventer des histoires, pour présenter ensuite au metteur en scène les différentes idées d'accessoires, indiqués ou non dans le scénario. Cependant, rien n'est définitif avant que la scène ne soit tournée. Alors l'accessoiriste devra tout au long du tournage, faire de nouvelles propositions, trouver des alternatives, selon les nouvelles demandes. Pour Octavio Tapia²¹⁴, il se prépare à donner au réalisateur le choix de changer d'avis, le choix de faire différemment que prévu en préparation. De plus, l'accessoiriste doit prendre en compte les différents corps de métier, notamment l'équipe HMC, la scripte, et l'équipe image. En effet, l'accessoiriste va travailler de pair avec la scripte pour tout ce qui est du respect des raccords. Il va anticiper avec le HMC l'influence d'un objet ou d'un effet sur le costume, la coiffure ou le maquillage. Nous avons vu qu'ils pouvaient aussi créer ensemble un effet comme une fausse blessure avec poche de sang sous un tee-shirt par exemple. Aussi, l'accessoiriste décide avec le directeur de la photographie de la couleur, luminosité de certains objets ou effets ; il va travailler avec le cadreur pour une bonne composition du cadre et va créer des accroches avec les machinistes. En partenariat avec ces corporations, l'accessoiriste pourra gérer la place et l'utilisation de l'accessoire, gérer le décor dans la composition du cadre, ainsi que les effets. Effectivement, l'accessoiriste ne doit pas seulement gérer les accessoires, il est aussi maître du décor sur le plateau. Seul représentant de l'équipe

²¹² François, Pouban, *op. cit.*

²¹³ *Casanova*, Jean-Pierre Jeunet, 2015, épisode pilote.

²¹⁴ Roger, Do Minh, sept. 18, *Op. cit.*

décoration au moment du tournage, il est responsable du respect et de la mise en valeur du travail de l'équipe, tout en s'adaptant aux contraintes du plateau. L'accessoiriste joue un rôle de médiateur entre l'équipe décoration et l'équipe de tournage.

Enfin, nous avons pu voir que l'accessoire aide le comédien à être dans son personnage par la gestuelle particulière qu'implique l'objet et par ce qu'il raconte de lui-même. Il peut aussi donner de la contenance et de l'authenticité au jeu du comédien et crédibilise ainsi l'histoire.

Le métier d'accessoiriste consiste donc à s'adapter à tout le monde, en étant seul sur le plateau. Il faut garder son calme car entre la fatigue, le stress, les questions d'ego, « ça peut partir vite... Ça aide d'avoir des enfants ! » en rit François Poublan²¹⁵. C'est un travail de psychologie et d'adaptation, où la communication est le mot d'ordre. L'accessoiriste, véritable couteau suisse solitaire, est en perpétuelle interaction dans son travail de la préparation au plateau de tournage.

²¹⁵ François, Poublan, *op. cit.*

La communication d'une équipe son de fiction et son impact sur la qualité de la prise de son

Delphine Gaud

Introduction

Il est assez amusant d'étudier la réponse que l'on nous donne lorsque nous demandons à des membres d'une équipe son d'évaluer sous forme d'un pourcentage la part d'équilibre entre savoir-être et savoir-faire sur un plateau de tournage. Les réponses varient : 50-50, 70-30, 100-100, 60-40 mais elles ont toutes un point commun : à aucun moment le savoir-faire n'est passé au-dessus du savoir-être²¹⁶. Nous avons souvent tendance à parler de métiers techniques lorsque nous abordons les métiers du son au cinéma si bien que nous en oublions l'aspect social et relationnel. Pourtant, c'est une réalité, l'aspect relationnel préoccupe les « techniciens du son » bien plus que nous ne le pensons.

Depuis les débuts du cinéma, le travail du son sur le plateau a beaucoup évolué. L'approche de la prise de son est aujourd'hui complètement différente, en grande partie à cause des évolutions technologiques, que ce soit en tournage comme en post-production. Il est donc essentiel pour les membres de l'équipe son d'assurer une veille technologique permanente. L'émergence du numérique dans les années 90, et notamment l'avènement de l'enregistrement multipistes ces quinze dernières années, a totalement révolutionné ces métiers. L'évolution des techniques de post-production jusqu'à aujourd'hui, avec l'utilisation devenue quasi systématique de certains *plugins* de nettoyage et de corrections du son, tels qu'iZotope RX par exemple, a également beaucoup influencé la façon dont on prend actuellement le son sur les plateaux de tournage. Une bonne prise de son aujourd'hui ne correspond pas nécessairement aux mêmes critères que par le passé. Toutes ces évolutions influent sur les choix techniques de l'équipe son, et de ce fait, sur leur façon de travailler et de se comporter sur le plateau.

Au travers de différents entretiens semi-directifs menés auprès de professionnels en 2019²¹⁷, de livres, de recherches et d'expériences personnelles, nous souhaitons avec cet article, jeter un éclairage original et tenter de mieux cerner les enjeux de cette communication pour l'équipe son dans son travail quotidien, plus précisément aujourd'hui et sur un plateau de fiction.

²¹⁶ Chiffres basés sur les entretiens de Thomas Guytard, chef opérateur du son ; Guillaume Fouques, perchman ; Matthieu Mangematin, second assistant son adjoint ; Clément Maurin, chef opérateur du son ; Christophe Penchenat, chef opérateur du son ; Florian Plenacoste, perchman ; Thomas Tymen, chef opérateur du son ; Valentin Vincent, réalisateur, comédien, scénariste ; Thomas Van Pottelberge chef opérateur du son, monteur son et mixeur, courant 2019.

²¹⁷ GUYTARD Thomas : chef opérateur du son, octobre 2019 ; FOUQUES Guillaume : perchman, octobre 2019 ; MANGEMATIN Matthieu : second assistant son adjoint, février 2019 ; MAURIN Clément : chef opérateur du son, monteur son et mixeur, octobre 2019 ; PENCHENAT Christophe : chef opérateur du son, janvier 2019 ; PLENACOSTE Florian : perchman, décembre 2019 ; TYMEN Thomas : chef opérateur du son, octobre 2019 ; VINCENT Valentin : réalisateur, comédien, scénariste, octobre 2019 ; VAN POTTELBERGE Thomas : chef opérateur du son, monteur son et mixeur, février 2019.

Cet article va s'appuyer sur les étapes de créations d'un film, de la pré-production à la post-production, afin de tenter d'analyser les interactions humaines des personnes de l'équipe son sur le plateau mais également en dehors, en amont et en aval du tournage. Les échanges du chef opérateur du son, du perchman et du second assistant son ne se limitent effectivement pas à l'équipe technique présente sur le plateau. Le travail de communication, et notamment celui du chef opérateur du son, débute dès la pré-production et continue bien après le tournage avec le monteur son et le mixeur.

Historique de la prise de son en tournage

Comme on peut s'en douter, les métiers du son aujourd'hui n'ont que très peu à voir avec ce qu'ils étaient au début du cinéma parlant. Même si le son a eu une grande importance dans les débuts du cinéma (les films avaient beau être muets, les séances, elles, ne l'étaient pas grâce à la présence de bonimenteurs, de bruiteurs, etc.), le métier de chef opérateur du son au cinéma est arrivé près de trente-cinq ans après l'invention du cinéma. Aussi, il a fallu se faire une place au sein d'équipes qui n'avaient pas l'habitude de porter une attention particulière au bruit environnant, mais aussi au bruit qu'elle générait elle-même. Ainsi, les chefs opérateurs du son ont mis quelques années à se faire accepter sur le plateau. En effet, au début, ils étaient enfermés dans des cabines hors du plateau comme on peut le voir dans le film *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly (1952). Entre les caméras trop bruyantes et des microphones peu sensibles, le travail du chef opérateur du son était particulièrement difficile au début du cinéma sonore dans les années 1930.

Dépendants de la pellicule optique et de matériels particulièrement encombrants qui les assignaient à résidence dans les studios, les chefs opérateurs du son vont devoir attendre 1951 pour voir apparaître le Nagra I, premier magnétophone à bande magnétique inventé par Stefan Kudelski. Puis, c'est en 1958 que le Nagra III est créé et utilisé par les chefs opérateurs du son du monde entier sur les tournages. Cet enregistreur monophonique de 5 kilos allait leur permettre de sortir des studios pour tourner en extérieur plus facilement. En 1971, le Nagra IV-S permet d'enregistrer deux pistes, donc de faire de la stéréophonie sur les tournages. Ce confort va permettre à l'équipe son d'être plus mobile sur le tournage, et ainsi d'être plus facilement intégrée à l'équipe de tournage.

L'arrivée du numérique et du multipiste, en particulier avec l'enregistreur Cantar X en 2003 va complètement bouleverser la prise de son au cinéma. En effet, les possibilités de prises de son sont de plus en plus importantes (ambiances multicanales, enregistrements de plusieurs perches et HF en simultanés, etc.). Le chef opérateur du son peut alors fournir à la post-production l'intégralité de ses pistes (jusqu'à 8 sur le premier Cantar, et 24 sur le Cantar X3) ainsi que son mixdown. Au-delà de tous les aspects techniques, le Cantar est un enregistreur optimisé pour la prise de son de fiction. Son ergonomie a en effet été étudiée pour rendre la prise de son en tournage la plus facile possible (possibilité de bien manier les potentiomètres avec des gants, inclinaisons de la barre d'affichage, etc.). Cette machine a été pensée et réalisée pour les chefs opérateurs du son. Soucieux de cela, la marque Aaton a placé un Cantar sur un site privé afin de recueillir les avis de plusieurs centaines de personnes. En effet, sa construction a été basée sur des témoignages de chefs opérateurs du son et sur leurs divers besoins en tournage. C'est ainsi que cet enregistreur conçu par l'ingénieur Jean-Pierre Beauviala mêle robustesse et ergonomie.

Ce passage de l'analogique au numérique et surtout au multipiste, n'a pas été simple pour tous. Auparavant, les monteurs son et mixeurs étaient habitués à recevoir une ou deux pistes et à travailler avec celles-ci. Aujourd'hui, ils ont le choix. Un choix qui n'est plus fait sur le tournage par le chef opérateur, mais ultérieurement, en post-production, ce qui a bouleversé et

modifié pour toujours les métiers de la prise de son à l'image et fatalement les manières de se positionner sur le tournage.

Au même titre que les enregistreurs, les microphones aussi ont eu leur évolution. Ils ont gagné peu à peu en sensibilité et en directivité. Ainsi, les microphones à tubes à interférences font leur apparition dans les années 1980. Le premier microphone cravate est apparu sur les tournages de fiction dans les années 1970 alors qu'ils étaient déjà présents à la télévision dès 1964. Ce type de microphone a révolutionné la prise de son de par sa capacité à prendre le son là où la perche ne le pouvait plus, mais aussi en multipliant les possibilités de prises de son. Une perche nécessite une personne alors qu'un microphone HF peut être placé n'importe où (sur un comédien, caché dans le décor, etc.). Ces innovations techniques changent donc les rapports humains sur le plateau. De nos jours, les boîtiers HF sont de plus en plus petits tout comme les microphones dont la qualité s'améliore également. Cependant, certains chefs opérateurs du son n'aiment pas les utiliser prônant le son de la perche, symbole du son direct à la française. Depuis la Nouvelle Vague dans les années 1960, la France est très attachée au son direct, c'est-à-dire au son pris sur le tournage en même temps que l'image. Cette attache au son direct de la part des réalisateurs va sur certains tournages légitimer l'équipe son et ses problématiques et l'aider à s'intégrer à l'équipe de tournage. Malgré tout, la réduction des temps de tournage, les cadences de travail héritées des productions télévisuelles (séries) et le tournage à plusieurs caméras, qui en est la conséquence directe, impliquent une systématisation de l'utilisation des microphones HF qui sont devenus presque aussi indispensables que la perche et quasiment une norme. Par ailleurs, ces changements permettent aussi de nuancer les potentiels problèmes de l'équipe son, ce qui va changer radicalement sa place sur le plateau. En effet, la possibilité de cacher des microphones sur le décor de par leur petite taille va permettre au chef opérateur du son de pouvoir prendre le son sur des plans très larges, là où la perche se retrouve « battue » ou encore sur des prises à deux caméras, l'une en plan très large et l'autre en plan serré.

Si les conditions de travail et le matériel de tournage de l'équipe son ont beaucoup évolués, elle n'est pas la seule à avoir été amenées à changer ses habitudes de travail. En effet, l'arrivée de l'image numérique a aussi modifié certaines façons de travailler. Comme évoqué plus haut, beaucoup de tournages se font aujourd'hui à deux ou trois caméras. Cela permet aux réalisateurs de tourner deux fois plus de plans en une journée. Mais, cela a fatalement des impacts sur le travail de tout le monde. En son notamment, deux caméras impliquent plusieurs problématiques comme par exemple un plan large et un plan serré qui sont filmés en même temps (difficultés pour percher le plan serré correctement), un champ et un contre champ éclairés en même temps (beaucoup plus de risques de faire de l'ombre avec la perche), ou encore plus de personnes au cadre (plus de probabilités d'avoir besoin d'une seconde perche pour pouvoir assurer le son direct de tous les comédiens), etc. Par ailleurs, les résolutions des caméras sont de plus en plus précises. Aussi, un microphone cravate caché sur un comédien qui passait inaperçu auparavant, est maintenant beaucoup plus facilement repérable. Il est donc important pour l'équipe son de s'adapter à ces nouvelles problématiques et de savoir réagir efficacement face à ces-dernières.

Les évolutions dues à l'arrivée du numérique se font ressentir sur le tournage mais aussi en post-production. En effet, les possibilités qu'offrent les logiciels de montage son et de mixage tels que ProTools, par exemple, et les différents plug-ins tels que la suite iZotope RX ne cessent d'améliorer le confort et les possibilités de travail en post-production. Même si cela ne change pas fondamentalement leur façon de travailler, il est essentiel pour les chefs opérateurs du son d'avoir conscience de ce qu'il est possible de faire ou non en post-production, ce qui aura une influence certaine sur leur interaction avec les autres membres de l'équipe et en particulier le cadre et la lumière.

Le matériel de tournage n'a de cesse d'évoluer. Au-delà de l'amélioration en termes de qualités et de possibilités de prises de son (et donc de propositions pour le monteur son et le mixeur), c'est aussi une amélioration de confort pour toute l'équipe son. Par exemple, de nos jours, le chef opérateur du son a la possibilité, la plupart du temps, d'avoir un retour vidéo qui lui permet de pouvoir être bien attentif à ce qu'il entend et enregistre par rapport à ce qu'il se passe à l'image. De plus, le perchman peut également avoir un retour vidéo sans fil qui lui permet de vérifier pendant la prise qu'il ne rentre pas dans le cadre ou qu'il ne fait pas d'ombre ni de reflet. Par ailleurs, la nette amélioration du matériel permet à l'équipe son de travailler plus facilement dans des conditions difficiles (tournage dans des milieux très humides avec la possibilité d'imperméabiliser le matériel, tournage dans des milieux très froids avec du matériel qui résiste de plus en plus aux basses températures, etc.)²¹⁸.

Ce confort permet donc au chef opérateur du son, au perchman et au second assistant son de gagner du temps sur certains aspects techniques de leur travail. Ce gain de temps va générer du temps libre favorable à des réflexions et des échanges plus approfondis sur la mise en scène sonore et leur permettre ainsi de fournir un travail de plus grande qualité. Et c'est l'ensemble du film qui va en bénéficier. En effet, plus l'équipe son a du temps, plus elle va être apte à proposer des réflexions abouties aux membres de la mise en scène ou encore à travailler ses relations avec les autres membres du tournage. Être disponible pour les autres, savoir répondre aux problématiques des autres est très important dans les relations de travail sur un plateau de tournage.

L'équipe son

L'équipe son sur un tournage se compose d'une à quatre personnes. Le noyau de celle-ci est le binôme chef opérateur du son/perchman. « On dit souvent que l'ingénieur du son et son perchman entretiennent une relation ombilicale »²¹⁹. Le chef opérateur du son et le perchman forment ainsi à eux deux un duo inséparable. La plupart du temps, ce binôme existe depuis longtemps. Et pour cause, il passe beaucoup de temps ensemble. « On passe tellement de temps ensemble que j'ai besoin de quelqu'un qui me complète » me confie Thomas Guytard, chef opérateur du son (2019). Perchman et chef opérateur du son travaillent « main dans la main ». Le perchman est la vitrine du chef opérateur du son sur le plateau de tournage, il est donc important qu'ils aient la même philosophie de plateau, que leurs savoir-être soient identiques ou presque. Travailler ensemble et à deux implique effectivement d'avoir la même vision des métiers du son. Rester aussi proche d'une personne humainement et professionnellement n'est pas si simple. C'est d'ailleurs ce que souligne Roger Mucchielli dans son livre *Le travail en équipe* en 2016 :

Les équipes de deux qui veulent durer risquent de rencontrer les mêmes problèmes qu'un couple conjugal, et l'harmonie exige une véritable compatibilité à la fois caractérologique, affective (comblement du système des attentes), professionnelle et idéologique²²⁰.

Comme le dit Roger Mucchielli, un binôme ne doit pas s'entendre simplement au niveau du caractère, mais il doit aussi s'entendre sur tous les aspects professionnels, qu'ils soient techniques ou comportementaux.

²¹⁸ Matthieu, Mangematin, *Quel microphone pour la perche en fiction ?*, Mémoire de fin d'études : SATIS, Aubagne, Aix-Marseille Université, 2018.

²¹⁹ Lucien, Balibar, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision*, édition Dunod, 2015, p.33.

²²⁰ Roger, Mucchielli, *Le travail en équipe*, édition ESF, 2016, p.47.

Bien se connaître, avoir l'habitude de travailler ensemble, avoir confiance en l'autre, estimer l'autre, favorisent les idées créatives. La confiance d'un chef opérateur du son envers son perchman permet un dialogue plus approfondi. Les problématiques abordées ne sont plus les mêmes. Plus ils se connaissent, plus ils vont commencer à aborder des questions de mise en scène sonore et dépasser la technique pure pour entrer dans l'artistique. C'est ce que m'a confié Florian Plenacoste, perchman : « Quand je connais bien le chef opérateur du son avec qui je travaille, je peux me permettre de proposer plus de choses. Sinon, chacun s'occupe de son travail dans son coin et c'est dommage »²²¹. Il est effectivement dommage que le dialogue entre le chef opérateur du son et le perchman s'arrête à des problématiques techniques. En effet, le travail pourra être très bon techniquement mais il manquera ce que nous pouvons appeler « la patte » de l'équipe son qui fera que ce travail ne sera pas seulement bon techniquement mais aura une plus-value, quelque chose qui le démarque du travail d'un autre binôme.

C'est ainsi qu'une fois que le chef opérateur et le perchman se sont trouvés, ils travaillent sur la plupart de leurs projets ensemble. Cela leur permet, comme le souligne Roger Mucchielli, « une économie de communication » :

Parvenus à un certain degré d'entraînement ou de temps de fonctionnement efficace en commun, les coéquipiers constatent une accélération de la communication qui n'est autre chose, finalement, qu'une économie de communication grâce à la promptitude de l'intercompréhension non-verbale²²².

Lorsque les deux personnes qui forment un binôme débutent leur collaboration, il y a beaucoup de dialogue entre elles car il faut comprendre les méthodes de chacun et s'adapter à l'autre. Plus ils travaillent ensemble, plus ils se forgent une expérience commune qui amène un rapport de confiance entre eux. C'est ainsi que les relations professionnelles entre perchman et chef opérateur du son aboutissent souvent à une relation amicale qui unit ce binôme. C'est dans la cohésion d'une équipe que naît un travail efficace et approfondi.

Cependant, parfois il arrive que le perchman soit imposé au chef opérateur (dans le cadre de tournage en région ou à l'étranger par exemple). Dans ces cas-là, la communication est totalement différente. En effet, le binôme met du temps à se connaître, à s'approprier, à comprendre comment fonctionne l'autre. Il y a alors beaucoup plus d'échanges sur le plateau. Ces échanges se font surtout par la parole. La rencontre de deux personnes peut faire émerger de bonnes idées et permet de voir différentes façons de travailler. C'est ainsi que certains chef opérateur du son travaillent volontairement avec des personnes qu'ils ne connaissent pas ou peu.

Par ailleurs, il est important de connaître les enjeux et les problématiques de chacun pour améliorer le dialogue. C'est ce qu'a compris Christophe Penchenat, chef opérateur du son, au début de sa carrière : « J'ai commencé en tant que chef opérateur du son, puis trois ans plus tard j'ai été perchman. Pendant dix ans je faisais les deux sur différents projets. Ça m'a beaucoup aidé à comprendre la relation entre le perchman et l'ingénieur du son et à savoir communiquer avec mon perchman »²²³. Le dialogue entre le perchman et le chef opérateur du son est particulier. En effet, alors que la plupart des personnes sur le tournage ont des *talkies walkies*, le perchman est muni, dans la plupart des cas, d'un casque. Ce casque sert notamment à l'ingénieur du son pour parler à son perchman à tout moment, même si ce dernier est loin de lui. C'est un dialogue qui peut donc parfois être à sens unique, donc très particulier. Avec ce casque, on ne retrouve pas le schéma habituel de communication, à savoir

²²¹ Propos issus de l'entretien avec Florian Plenacoste, perchman en décembre 2019.

²²² Roger, Mucchielli, *op.cit.*, p.54.

²²³ Propos issus de l'entretien avec Christophe Penchenat, chef opérateur du son, en janvier 2019.

un émetteur qui transmet via un canal un message codé, recueilli par un récepteur qui a le décodeur. Un *feed-back* est alors présent et permet à l'émetteur d'être informé sur la bonne réception, ou non, de ce message. Dans le cas de la communication entre le chef opérateur du son et le perchman, le *feedback* n'est pas présent. Le chef opérateur du son peut parler à son perchman, mais le perchman ne peut pas forcément répondre car il n'a que sa perche comme moyen de communication, laquelle est entendue par beaucoup de monde sur le plateau, notamment par l'équipe mise en scène. Cela peut poser parfois problème. En effet, « pour être efficace, la communication doit fonctionner comme un système circulaire, elle doit s'autoréguler. L'élément central de cette régulation est constitué par le *feed-back*, qui permet au récepteur d'émettre ses réactions »²²⁴.

La relation entre le chef opérateur du son et son perchman est primordiale et essentielle. Même si un binôme qui ne s'entend pas ne fournira pas forcément du mauvais travail, la qualité de la relation du chef opérateur du son et de son perchman va permettre d'amener un dialogue sur des problématiques créatives qui vont se ressentir dans la qualité finale de la prise de son.

La pré-production

La pré-production est un moment clé quant à la communication. En effet, elle correspond à la rencontre entre les membres de toute l'équipe de tournage. C'est à ce moment que le chef opérateur du son, notamment, donne sa première impression et se fait également une impression des autres. Les premières paroles, les premiers échanges sont primordiaux. Le psychologue Solomon Asch expose cela au milieu des années 1940 en parlant d'effet de primauté. C'est ce que souligne Jean-Claude Abric dans *Psychologie de la communication* :

Les premiers mots, comme le signalait déjà Aristote, sont essentiels parce qu'ils introduisent et donc déterminent une attente, une anticipation de la suite du message. Comme le sont d'ailleurs toujours les premiers instants d'une rencontre ainsi que le souligne Lewis : « Gérez chaque seconde d'une première rencontre. N'allez pas croire que l'on puisse facilement corriger une mauvaise impression. Remettre les choses à leur place est beaucoup plus difficile que de les ordonner au point de départ »²²⁵.

C'est au moment de la pré-production que les différents membres du tournage se rencontrent. Il est donc essentiel pour le chef opérateur du son de faire bonne impression. Cela lui permettra par la suite de travailler dans les meilleures conditions possibles, de pouvoir être plus force de propositions pendant le tournage mais également de mieux cerner ce que souhaite le réalisateur. Par ailleurs, ces moments d'échange permettent également au chef opérateur du son de montrer qu'il est maître de sa situation et qu'il maîtrise son sujet afin de rassurer les autres équipes et notamment celle de la mise en scène.

En pré-production, le chef opérateur du son dialogue avec la production. La production est l'entité qui va gérer le budget du film. Le chef opérateur du son doit faire entendre ses conditions et doit savoir négocier du temps, et donc des coûts, sur le tournage pour l'enregistrement de sons seuls ou de voix off par exemple. Le chef opérateur du son doit trouver les bons arguments et les bons mots pour faire entendre sa voix. Car oui, parfois, prendre des sons sur le lieu de tournage est moins coûteux que de les refaire en post-production ! Le métier de chef opérateur du son doit alors être très subtil et le savoir-être prend toute sa place. En effet, le chef opérateur du son doit réussir à vulgariser le vocabulaire

²²⁴ Jean-Claude, Abric, *Psychologie de la communication*, Paris, Armand Colin, 2004, p.21.

²²⁵ *Ibid.* p.18.

spécifique à son métier pour se faire entendre et comprendre de la mise en scène, de la production, du régisseur général, etc.

C'est au moment de la préparation que le chef opérateur du son doit faire comprendre que le son est important pour le projet, que les problématiques du son ne concernent pas que le son mais ont des conséquences sur la finalité du film. Le chef opérateur du son use alors de beaucoup de diplomatie.

Le chef opérateur du son ne doit pas seulement travailler avec la production en amont du tournage, mais il doit aussi dialoguer avec une bonne partie de l'équipe, et plus précisément avec les chefs d'équipes. Pour régler des questions techniques importantes au tournage, il doit faire preuve d'anticipation. C'est alors qu'il s'entretient avec la costumière (il faut des vêtements peu générateurs de bruits par exemple), les décorateurs (ces derniers prennent en compte les nombreux éléments du décor pour le son, comme par exemple des fenêtres qui peuvent bouger pour éviter les reflets pour la perche, du plancher qui ne doit pas craquer, des accessoires peu bruyants, etc...), sa propre équipe son (pour la préparation du matériel), et enfin avec le réalisateur avec lequel il étudie les choix de mise en scène au regard de leur répercussion sur le son. Les échanges avec le réalisateur sont essentiels pendant la préparation du tournage. En effet, grâce à ces échanges, le chef opérateur sait ce que veut le réalisateur et quelle place il va laisser au son. Ces dialogues permettent alors au chef opérateur du son de doser sa discrétion sur le plateau par la suite. En effet, le fait de rencontrer le réalisateur permet de savoir s'il préfère avoir une équipe très discrète ou une qui s'exprime un peu plus. Valentin Vincent, réalisateur et comédien m'a confié à ce sujet : « J'apprécie que le chef opérateur du son fasse des retours sur le plateau. Je suis conscient de ce qu'il se passe, je ne le découvre pas au montage »²²⁶. Le chef opérateur du son est donc une sorte de caméléon, il se fait discret et s'adapte aux autres.

Le tournage

J'ai la sensation que l'équipe son est toujours discrète. Quand ça tourne, c'est eux qui doivent être le plus discrets, qui ne doivent surtout pas se voir. J'ai l'impression que c'est quasiment les seuls qui ne doivent pas se voir. La lumière, les costumes, etc. tout est visible alors que le son, ça va être audible²²⁷.

Le chef opérateur du son, le perchman, le second assistant son adjoint : tous les trois ressortent d'un tournage avec une expérience différente. Et pour cause, ils n'ont pas du tout la même place sur un tournage. Alors que le chef opérateur du son va surtout dialoguer avec les chefs de poste, le perchman, quant à lui, va se trouver à la face et va avoir des problématiques totalement différentes. Enfin, le second assistant son, lui, doit savoir s'intégrer à une équipe de tournage déjà constituée qui travaille ensemble depuis plusieurs jours, voire plusieurs semaines (et dans quelques cas plusieurs mois), ce qui peut être compliqué. Le défi du second assistant son est de réussir à s'affirmer tout en restant discret et en ne gênant aucunement le déroulement du tournage. Toutes ces problématiques sont différentes suivant l'individu et son poste. Le perchman et le second vont parfois avoir du mal à se faire entendre des autres corps de métier car ils ne sont pas chef d'équipe. Il leur faut alors s'affirmer, démontrer leur savoir et leurs compétences, leur maîtrise du sujet, la pertinence de leurs interventions et le caractère indispensable de leur fonction. Les connaissances techniques qui justifient leur spécificité et leur nécessaire présence sur le tournage sont alors fondamentales. Ils se répartissent donc des

²²⁶ Propos issus de l'entretien avec Valentin Vincent, réalisateur, comédien et scénariste en octobre 2019.

²²⁷ *Ibid.*

rôles en interaction avec le reste des membres du tournage en fonction des tâches inhérentes à leur poste.

Le chef opérateur du son

Le chef opérateur du son va beaucoup dialoguer avec des membres de l'équipe de tournage tels que la scripte par exemple. En effet, à chaque prise, la scripte se renseigne auprès du chef opérateur du son pour savoir s'il y a eu des problèmes éventuels à noter.

La diplomatie est alors le maître mot sur un plateau de tournage, mais également l'humour. Car le chef opérateur du son est souvent considéré comme quelqu'un de sympathique tout en restant très professionnel. C'est d'ailleurs pour cela que les comédiens vont souvent discuter avec le chef opérateur du son entre les prises. Ce lien que crée ainsi le chef opérateur du son va lui permettre plus tard de pouvoir demander à un comédien de plus articuler sur une réplique sans que cela ne soit mal venu. C'est là tout l'art de la communication sur le plateau de tournage.

Sur le plateau, le perchman n'est pas le seul à posséder une écoute ; l'équipe mise en scène (le réalisateur, les assistants réalisateurs et la scripte) en ont aussi. C'est ainsi que le schéma de communication particulier entre le perchman et le chef opérateur du son expliqué ci-dessus s'applique également avec la mise en scène. Il arrive que le chef opérateur du son souhaite faire une remarque à la scripte qui se trouve loin de lui. Dans ce cas, il va utiliser ce réseau d'écoute pour parler. La scripte entendra alors le message mais ne pourra pas répondre (sauf par des gestes s'ils peuvent se voir). C'est ainsi que la plupart du temps, le chef opérateur du son préfère parler directement à la personne pour être sûr que le message ait bien été reçu. En effet, à l'inverse du perchman, l'équipe mise en scène n'a pas de microphone pour répondre.

Quand il le peut techniquement, le chef opérateur du son fait deux réseaux d'ordres différents : un pour son équipe son et un pour celle de la mise en scène. Ainsi, il peut parler plus librement à son perchman et à son second assistant. Au-delà de cet aspect purement technique, les écoutes permettent à l'équipe son d'être plus considérée sur le plateau. En effet, s'il y a un quelconque souci au niveau du son sur la prise, le chef opérateur du son n'est plus le seul à l'entendre. Le réalisateur peut s'en rendre compte en même temps que le chef opérateur du son en cours de prise et lui faire signe d'attendre avant de couper, s'il estime qu'il peut quand même obtenir quelque chose d'intéressant à l'image. Si un avion passe, le réalisateur attendra avant de « demander le moteur »²²⁸ et la scripte pourra plus facilement déceler un problème de diction sur une réplique. Distribuer des casques au réalisateur, à la scripte ou encore à la production, permet de sortir un peu l'équipe son de l'isolement et facilite la compréhension des problèmes du son pour le reste des membres du tournage. Si le budget le permet, c'est donc un bon investissement pour améliorer le lien du son et de la mise en scène.

En effet, sur le plateau, le chef opérateur du son va essentiellement dialoguer avec l'équipe mise en scène. Il arrive parfois, quand il y a une relation de confiance et de cohésion entre le réalisateur et le chef opérateur du son, que ce dernier prenne part à des questions de mise en scène durant le tournage (en relation avec le son), exerçant ainsi pleinement sa fonction de cadre collaborateur de la création. Car oui, le chef opérateur du son est nommé dans la convention collective en tant que « cadre collaborateur de la création » au même titre que le réalisateur, le directeur de production, le chef opérateur, le créateur de costumes, le chef décorateur et le chef monteur. Ainsi, le travail du chef opérateur du son n'est pas reconnu

²²⁸ Expression utilisée traditionnellement pour demander que les techniciens concernés mettent en fonctionnement caméra et enregistreur du son.

dans la convention collective comme simplement technique mais aussi comme créatif. Cette collaboration à la création implique donc des dialogues parfois plus profonds sur l'aspect artistique du projet avec le réalisateur par exemple.

Il est essentiel pour le chef opérateur du son de s'adapter au réalisateur pendant le tournage. Un chef opérateur du son trop présent peut déranger le réalisateur dans son travail ou au contraire le rassurer. Cela dépend pour beaucoup des personnalités, et c'est au chef opérateur du son de savoir doser ses interventions sur le plateau.

Par ailleurs, plus le chef opérateur du son entretiendra de bons rapports avec l'équipe de tournage, et notamment avec les personnes de la mise en scène, plus cette dernière sera apte à faire le silence aux moments très importants que sont les « ambiances raccords »²²⁹ et les « sons seuls »²³⁰. Ces prises de sons vont être essentielles pour la post-production et c'est au chef opérateur du son de démontrer au reste de l'équipe leur importance.

Le perchman et le second assistant son

« Un bon perchman sait s'adapter aux gens et pas qu'à un HMI²³¹ », explique Thomas Van Pottelberge²³². Le perchman est toujours à la face, c'est-à-dire dans l'environnement immédiat de la caméra. Il ne va pas avoir les mêmes problématiques que le chef opérateur du son, et va donc communiquer avec des personnes différentes. Un des premiers exercices du perchman est de trouver sa place sur le plateau.

La perche c'est un métier compliqué, la perche c'est de la précision, beaucoup de précision, c'est savoir les textes, c'est un déplacement. Vous êtes la personne qui pourrait être la plus gênante pour les acteurs. Il faut que les acteurs vous oublient. Vous bougez un micro au-dessus de leur tête et avec votre corps. Il faut que le perchman ait ce truc de transparence pour les acteurs pour ne pas les gêner tout en étant au plus près et en ne les perdant jamais d'une seconde pour la précision²³³.

Non seulement, il ne faut pas gêner les comédiens, mais il faut aussi faire attention au reste de l'équipe technique. En effet, trouver la bonne place sur le plateau n'est pas toujours aisé. Aussi, il est très important de connaître les problématiques de chaque corps de métier quand on est perchman afin de ne pas s'imposer. A l'heure actuelle, les perches permettent de s'éloigner de la scène pour laisser place à d'autres techniciens, tels que le premier assistant caméra qui a besoin de voir les marques au sol pour faire le point, par exemple. La place d'une personne sur un plateau se détermine par rapport aux autres. Il faut toujours prendre l'autre en compte.

Lorsque le perchman est amené à parler à quelqu'un sur le plateau, c'est qu'il se trouve face à un problème qu'il ne peut pas régler tout seul (problème de lumière, de projecteur bruyant, etc.). Pour Guillaume Fouques²³⁴, « quand on a un problème, on ne doit pas simplement dire à la personne concernée qu'on a un problème ; on doit lui présenter une potentielle solution.

²²⁹ Ambiance sonore d'un lieu, sans dialogue ni mouvements, qui fait l'objet d'une prise de son, durant un tournage, afin de combler les vides qui se créent lors du montage des dialogues ou de remplacer les bruits indésirables entre deux prises de parole.

²³⁰ Prise de son effectuée sans prise de vue simultanée.

²³¹ Lampes aux halogénures métalliques développées par Osram et très utilisées au cinéma.

²³² Propos issus de l'entretien avec Thomas Van Pottelberge, chef opérateur du son, monteur son et mixeur en février 2019.

²³³ Confie Brigitte Taillandier dans le podcast Négatif dont elle a été l'invitée en 2019, NEGATIF, « Négatif le podcast, #12 Entretien avec Brigitte Taillandier, cheffe opératrice du son » [en ligne], page consultée le 23/12/19 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v9EliJtJ77Q>

²³⁴ Propos issus de l'entretien avec Guillaume Fouques, perchman, en octobre 2019.

Non seulement cela nous fera gagner du temps, mais en plus la personne remarquera que l'on comprend son travail et ses enjeux ». Les échanges verbaux (et non-verbaux aussi d'ailleurs comme on a pu le voir plus haut) participent donc à la perception d'une certaine valorisation du métier de l'autre. « Quand j'ai un souci, je l'aborde avec beaucoup de diplomatie et le plus discrètement possible. Il ne faut pas que ça se sache, et il faut que ça prenne peu de temps. Il faut faire en sorte que le souci n'existe plus avant même qu'il en soit devenu un pour les autres » me confie Florian Plenacoste²³⁵, perchman. Comme Jean-Claude Abric le souligne dans son livre, « Si l'information pose problème, l'individu va la dévaloriser en mettant en cause l'autorité, la compétence ou la bonne foi de celui qui est à l'origine de l'information »²³⁶. Il est donc essentiel de mettre les formes lorsque le perchman se trouve en difficulté sur le plateau. Il doit montrer qu'il est maître de la situation et que sa demande est importante pour la suite du tournage. La diplomatie est le maître mot.

Pour le second, la tâche peut paraître plus difficile car sa place de second peut parfois le décrédibiliser, surtout lorsqu'il ne vient que pour quelques renforts ponctuels. Il est donc important, pour lui, de s'intégrer au sein de l'équipe son et de l'équipe de tournage, de s'adapter et de gagner la confiance des personnes avec qui il travaille.

La post-production

La post-production son est le dernier maillon de la production d'un film et se divise en deux grandes parties : le montage son et le mixage. La communication ne s'arrête pas avec la fin du tournage, mais continue avec l'équipe de post-production. Elle permet au chef opérateur du son, au monteur son et au mixeur de se mettre d'accord sur le *workflow*²³⁷ mais aussi sur la matière sonore nécessaire pour la post-production son. A l'heure du numérique, les outils de post-production changent beaucoup. Il est donc important que le chef opérateur du son soit au courant de ce qu'il est possible de faire ou pas, comme le souligne Christophe Penchenat²³⁸ en 2019 : « Savoir ce qu'il se passe en post-production, ça permet de gagner du temps sur le tournage parce qu'on sait ce dont va avoir besoin le monteur son. On ne va pas faire des ambiances inutiles, on sait quels sons seuls sont essentiels, etc. »

Le dialogue avec la post-production permet également dans certains cas de mettre en place des séquences compliquées techniquement et de débattre sur des choix artistiques. Le chef opérateur du son peut se référer au monteur son et au mixeur et ainsi faire émerger de nouvelles idées. C'est le dialogue entre tous qui achemine vers les meilleurs compromis pour un résultat optimal.

Par ailleurs, les sons enregistrés au tournage sont liés à la fois au montage image et à la post-production son. Les sons directs sont d'abord utilisés lors du montage image avant d'arriver en post-production son, ce qui n'est pas le cas des sons seuls. Pour que les sons seuls soient correctement utilisés en post-production, une bonne communication est nécessaire. La communication avec la post-production ne se résume pas à un appel téléphonique ou à une simple communication verbale. La communication la plus importante entre le chef opérateur du son, le monteur son et le mixeur est le rapport son. Dans ce rapport, le chef opérateur du son note tout ce qui est important sur la prise (problèmes éventuels, placements des

²³⁵ Propos issus de l'entretien avec Florian Plenacoste, perchman en décembre 2019.

²³⁶ Jean-Claude, Abric, *op.cit.*, p.11.

²³⁷ Les étapes techniques par lesquelles passent le film de la production à la post-production constituent ce qu'on appelle le *workflow*, qui peut être traduit en français par « le flux de travail ».

²³⁸ Propos issus de l'entretien avec Christophe Penchenat, chef opérateur du son, en janvier 2019.

microphones : perche(s), appoints, etc., nombres de microphones, type de prises, etc.). Il est essentiel que ce rapport soit clair. Plus il est clair, plus le monteur son pourra utiliser les sons seuls enregistrés sur le tournage. En effet, un monteur son a déjà une banque de son à lui. Si le rapport son n'est pas suffisamment explicite, le monteur son préférera chercher un son dans sa propre banque de son qu'il connaît très bien plutôt que de chercher un son dans la totalité des prises de sons effectuées sur le tournage. La clarté du message est donc primordiale. Comme le dit Jean-Claude Abric dans *Psychologie de la communication* en 2004 : « La polysémie du code et son ambiguïté sont toujours sources de difficultés de communication »²³⁹. Plus le code - c'est-à-dire la façon dont le message est transmis - est clair, plus la communication sera facilitée, et plus il y aura de cohérence dans la finalité de la bande sonore du film. Si le monteur son utilise les sons seuls faits durant le tournage, la cohérence entre l'image et le son sera tout de suite plus évidente quand il s'agira de sons bien spécifiques. Par exemple, dans le cas d'un véhicule bien précis, le chef opérateur du son et le perchman vont, dans la mesure du possible, faire des sons seuls de ce véhicule. Chaque voiture, chaque moto, a un son spécifique et ne pas mettre le bon son (de moteur par exemple) en post-production peut se remarquer. Ainsi, si le monteur son ne comprend pas le rapport son du chef opérateur du son, il va certainement décider de mettre des sons qui proviennent de sa propre banque son et qui ne correspondent pas au modèle du véhicule présent à l'image. Il y aura alors une sorte d'incohérence entre l'image et le son qui sera décelable par certaine personne. Aussi, plus le rapport son sera précis, plus le monteur son gagnera de temps, donc plus il pourra se concentrer sur des détails. Par ailleurs, le « code » utilisé par le chef opérateur du son dans un rapport son est particulièrement spécifique. Ce code comprend la présentation et les informations contenues dedans. Si le chef opérateur du son change ce code, par exemple l'ordre des informations, le monteur son n'aura pas tout de suite le « décodeur » et il va perdre du temps. Ainsi, il est important que chacun respecte ce code pour faciliter la communication et le travail de la post-production.

Conclusion

Bien que partie intégrante de l'équipe de tournage depuis bientôt un siècle de cinéma, l'équipe son continue d'occuper une place un peu à part dans le monde de la fiction et sur les plateaux du monde entier. Sa taille relativement restreinte comparée à la globalité des membres du tournage, l'invisibilité du son, l'usage exclusif du casque audio, la méconnaissance des enjeux de la prise de son à l'image par une partie des membres du tournage n'aide pas le chef opérateur du son, le perchman et le second assistant son à sortir de leur isolement.

Les échanges avec toute l'équipe en sont d'autant plus primordiaux. Les temps de préparation sont importants car ils laissent une grande place au dialogue et correspondent également aux premiers échanges. Cela permet de se donner une idée du futur déroulement du tournage mais également de commencer à s'adapter à l'autre. Toutes ces communications permettent au chef opérateur du son, au perchman et au second assistant son de travailler dans de bonnes conditions et ainsi de pouvoir fournir un son direct de qualité et de la matière utile pour le montage son et le mixage à venir. Il est donc important d'adopter les bonnes postures sur un plateau de tournage, à savoir quand, comment et à qui demander quelque chose.

Au-delà de la communication en pré-production et sur le tournage, il est important de communiquer également après le tournage (ou pendant) avec la post-production. Cela

²³⁹ Jean-Claude, Abric, *op.cit.*, p.17.

permettra de faire un lien entre la prise de son et ce qu'en feront le monteur son et le mixeur. Il y aura alors un gain en efficacité de temps et en unité esthétique.

Sans y faire particulièrement attention, les membres d'une équipe son de tournage mettent tous les jours en pratique les principes fondamentaux des systèmes de communication respectant les statuts sociaux, les liens et tous les éléments constitutifs d'une équipe de tournage que l'on peut comparer à une mini-société.

Même s'il est indéniable que la technique est au cœur des métiers du son en tournage, l'aspect social l'est davantage. Lucien Balibar explique cela très bien dans *La chaîne du son au cinéma et à la télévision* en 2015 :

La sociabilité est primordiale au milieu d'un tournage, tellement essentielle même que les compétences techniques sont très souvent reléguées au rang d'acquis, indispensable mais secondaires. La majorité des techniciens du cinéma sont d'ailleurs avant tout jugés en fonction de leur habileté à participer au jeu social du plateau²⁴⁰.

Au-delà des compétences techniques indispensables, c'est ce que recherche un chef opérateur du son lorsqu'il recrute son équipe. Il cherche en ses assistants, des personnes qui ont la même philosophie de plateau que lui, des personnes avec lesquelles il peut partager plus que de simples discussions techniques. La communication interne, sur le plateau doit, être parfaite. Et on l'a vu, la communication externe, avec les autres corps de métiers aussi. L'interdépendance des différentes équipes, caméra, machinerie, mise en scène, lumière, régie est une réalité incontournable de toute production audiovisuelle et ce n'est que lorsque chacune parvient à échanger, communiquer et s'entraider, que la magie de ce métier naît. La capacité d'un technicien à socialiser sa fonction auprès des autres membres de l'équipe et à s'adapter à différentes équipes tout au long de sa carrière, à chaque nouveau projet, sur chaque nouveau film, est une qualité indispensable, sinon la plus importante d'un chef opérateur du son, d'un perchman et d'un assistant son adjoint.

²⁴⁰ BALIBAR Lucien, *op.cit.*, p.35.

La langue montage : découverte, apprentissage et maîtrise d'une langue de travail

Théodine Jonnet

Introduction

Même si le montage est un métier auquel correspond une définition de fonctions précises et techniques dans la convention collective, dans la réalité du travail, le montage se situe vraiment dans la relation entre deux personnes, le réalisateur et le monteur, avec le matériau apporté, c'est-à-dire les rushes, le projet et le film qu'il faut faire. C'est dans cet entre-deux que quelque chose se produit, quelque chose qui va devenir le montage. C'est une négociation entre le réalisateur et le monteur à partir d'un matériel donné avec le film rêvé et le film à faire²⁴¹.

La salle de montage est un endroit mystérieux, une chambre noire dans laquelle le réalisateur et le monteur font face, côte à côte, au film qui dort encore. C'est là, dans son secret, que se met en place cette « négociation » dont parle Anita Perez dans la citation précédente.

Lorsqu'il arrive en montage, le réalisateur est fatigué du tournage, inquiet de découvrir ses images, impatient de voir le film qu'il a rêvé pendant de longs mois se concrétiser. Mais le montage est un travail long et délicat, pendant lequel le réalisateur doit se confronter à ce qu'il n'a pas réussi, à ce qui n'existe pas dans ses images, et accepter de réécrire son film avec le monteur. Il est souvent démuni, découragé, fragile et a besoin d'être accompagné pour se relancer dans le processus de création, pour commencer la dernière écriture de son film. Le monteur, avec lequel il va partager plusieurs semaines d'intimité, devient ainsi l'interlocuteur qui, en interagissant avec lui, fait naître le film qui existe réellement dans les images tournées, et l'aide à faire passer son film d'objet rêvé à objet concret.

Pendant le montage, le réalisateur et le monteur élaborent ainsi une langue de travail unique, propre à leur couple, qui va leur permettre de réécrire le film ensemble. Cette langue n'est pas forcément verbale, articulée. Une langue, par définition, est un « système de signes vocaux et/ou graphiques pour l'expression du mental et la communication²⁴² ». Elle peut donc prendre différentes formes : gestes, regards, sons. Elle peut aussi, souvent, être silencieuse. Elle n'est pas figée, elle ne cesse de s'enrichir et d'évoluer au rythme du montage.

Lorsque l'on s'intéresse à cette langue montage, on s'intéresse de fait à la communication entre le réalisateur et son monteur, à leur relation, à l'espace dans lequel ces deux personnes se rencontrent et rencontrent le film. On s'intéresse à la nécessité d'échanger, de communiquer, de s'exprimer en montage. On s'intéresse à la manière dont la langue montage permet la matérialisation du film.

J'ai commencé à m'interroger sur cette langue montage lors de l'écriture de mon mémoire de fin d'études, pour lequel j'ai réalisé plusieurs entretiens avec des professionnels du cinéma (réalisateurs, monteurs), mais également avec des linguistes, et plus particulièrement des traducteurs. Je profite donc de cette introduction pour remercier Yann Dedet, Noël Dutrait, Robert Guédiguian, Isabelle Proust, Bernard Sasia et Réjane Vallée pour le temps qu'ils ont

²⁴¹ Anita Perez, Manifeste 02 : La part du montage, la place du monteur dans la fabrication d'un film, in *Les Monteurs Associés*, 2003, <https://monteursassocies.com/publications/manifeste-02>

²⁴² Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

bien voulu m'accorder, et pour la précieuse parole qu'ils ont accepté de partager avec moi. En m'appuyant sur ces entretiens et sur des textes issus de différentes sources, je propose donc de découvrir cette langue montage singulière, ses manifestations et son évolution au fil des étapes de travail du montage.

C'est une langue que le réalisateur et le monteur vont devoir apprendre, et qui va évoluer avec leur relation. Lors de leur rencontre et des étapes préalables au travail de montage, cette langue se caractérise surtout par des temps d'écoute et des prises de parole hésitantes, des balbutiements. Puis, lors du montage, elle s'enrichit, se complexifie au fil des obstacles du film et des confrontations entre le monteur et le réalisateur. En discutant, le monteur permet au réalisateur de choisir, de renoncer, de confirmer ses désirs. En le guidant progressivement vers son film, les mots prononcés dans la salle de montage se matérialisent en coupes, en séquences, et le film rêvé devient l'objet-film.

Rencontre et balbutiements

Il doit y avoir une véritable rencontre entre un monteur et le metteur en scène, pour que le dialogue s'installe et soit créatif²⁴³.

Tout commence par la rencontre. C'est à ce moment-là que se nouent les premières affinités, que s'appréhende la manière dont on va communiquer en salle de travail. Le réalisateur et le monteur se découvrent pour la première fois. Cette rencontre peut être le fruit d'un choix personnel du réalisateur, ou d'une proposition extérieure d'un tiers, la production ou un autre réalisateur, par exemple. Elle donnera ainsi lieu à un mariage d'amour, ou à un mariage de raison. Frédéric Massiot, chef monteur, explique :

La plupart du temps, c'est un réalisateur qui me choisit, car la relation artistique entre un réalisateur et un monteur est extrêmement importante. Un réalisateur ne va avoir envie de travailler qu'avec quelqu'un en particulier, on ne peut pas s'entendre artistiquement avec tout le monde, c'est pour ça qu'il y a presque une idée de couple dans la relation réalisateur/monteur. C'est un couple au travail²⁴⁴.

Avec l'arrivée du montage numérique, le statut de cette rencontre s'est légèrement modifié, puisqu'aujourd'hui c'est souvent la production qui choisit le monteur, en allant parfois jusqu'à organiser des castings pour sélectionner le technicien. La notion de choix réciproque disparaît alors, et la rencontre humaine autour du film, point de départ indispensable à l'émergence de la parole de travail, s'en trouve différée, dénaturée. Certains monteurs, comme Yann Dedet (auteur du *Point de vue du lapin*²⁴⁵ (2017), récit de montage du film *Le Passe Montagne* (1978)²⁴⁶), déplorent cette pratique :

Depuis un certain temps, de plus en plus se met en place l'idée de faire des listes et des comparatifs, de faire du tir-à-vue comme à la fête foraine en disant : " celui-là ça ne va pas parce qu'il est comme-ci, celui-là ça ne va pas parce qu'il est comme ça donc il vous reste le choix entre ces deux-là ". Je trouve ça très étonnant. C'est-à-dire qu'à l'époque, vous n'aviez pas un producteur qui vous appelait pour vous dire "vous êtes sur la liste ", mais c'était un rapport direct ! X avait envie de travailler avec Y. C'était assez simple. On choisissait la personne avec laquelle on voulait travailler sur un film en particulier, et on ne faisait pas des listes de potentiels techniciens. On choisissait la personne qui serait la bonne²⁴⁷ !

²⁴³ Noëlle Boisson dans le film *Paroles de chefs monteurs* (2011) de Réjane Hamus-Vallée, 16'38

²⁴⁴ Frédéric Massiot dans le film *Paroles de chefs monteurs* (2011) de Réjane Hamus-Vallée, 16'38

²⁴⁵ Yann Dedet, *Le point de vue du lapin, Le Roman de Passe Montagne*, P.O.L, 2017.

²⁴⁶ Jean-François Stévenin, 1978, *Le Passe Montagne*, 113'

²⁴⁷ Yann Dedet, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

Si l'on peut regretter que cette rencontre entre l'artiste et le technicien soit ainsi retardée et encadrée, elle finira malgré tout par arriver, puisque le film doit être fait. Cette rencontre programmée, ce mariage arrangé par la production peut ainsi conduire à des mésententes qui se ressentent tout au long du travail de montage, et le rende extrêmement compliqué. Mais parfois, c'est justement du cadre et des contraintes qu'émerge, en résistance, une relation des plus sensibles entre le réalisateur et son monteur. Isabelle Proust, monteuse du documentariste Jean-Charles Hue, raconte ainsi leur émouvante rencontre :

J'habitais en Espagne, et j'ai reçu un mail d'une productrice qui disait qu'elle cherchait un monteur " très motivé, un peu barré et qui parle espagnol " et qu'elle avait pensé à moi. Elle m'a dit qu'elle avait vu ce que j'avais fait et que ça allait très bien coller avec Jean-Charles Hue. Je suis rentrée en France, j'ai parlé une demi-heure avec Jean-Charles des films et des peintres qu'on aimait, et j'ai commencé à regarder les images qu'il avait ramenées de Tijuana. J'avais le casque sur les oreilles et lui, il rôdait derrière moi. Et puis au bout d'un moment, je lui ai dit : " Il y a dix-sept ans que j'ai choisi ce métier pour monter ce film". Si notre rencontre fonctionnait, on devait normalement commencer le montage quatre jours après. Là, on a appelé la productrice directement et on lui a dit : ça y est, on commence²⁴⁸.

Quel que soit le contexte de cette rencontre, qu'elle soit désirée ou provoquée, qu'elle s'apparente à un coup de foudre ou à un apprivoisement plus long, elle va déterminer le type de relation que le réalisateur et le monteur vont entretenir, et la manière dont ils vont s'adresser l'un à l'autre, travailler ensemble, faire naître le film. Elle est à l'origine de la langue commune que l'artiste et le technicien vont fabriquer.

Lors des étapes qui précèdent le montage, la lecture du scénario ou le visionnage des rushes par exemple, le réalisateur et le monteur commencent à discuter, à se découvrir. La forme communicative qui émerge de ces étapes préparatoires est différente pour chaque couple réalisateur/monteur. Elle révèle déjà la manière dont le montage va se dérouler.

Ces étapes sont souvent les plus douloureuses pour le réalisateur, parce qu'elles correspondent à la première fois où il regarde ses images et se confronte à la réalité de son film, qui souvent (toujours), ne correspond pas au rêve qu'il en avait. Howard Hawks déclarait ainsi : « J'ai horreur du montage, parce que je suis obligé de revoir attentivement mon travail et je me dis : c'est bien mauvais, ça, et ça aussi²⁴⁹ ... ». Le dérushage est donc un temps de deuil, pendant lequel le monteur a pour rôle d'écouter, de reconforter et d'encourager le réalisateur. C'est dans ce moment de grande fragilité du réalisateur, que le monteur doit obtenir sa confiance, indispensable à la suite du travail.

Pour certains réalisateurs, cette première interaction se traduit paradoxalement par une absence de la salle de montage, parce qu'ils tournent encore, parce qu'ils sont fatigués du tournage, ou parce qu'ils ont peur d'affronter leurs images. Robert Guédiguian par exemple, laisse son monteur Bernard Sasia commencer le montage seul, pendant le tournage. Cette absence, qui correspond de fait à un silence et que l'on pourrait considérer comme un non-dialogue, témoigne pourtant de la grande confiance du réalisateur en son monteur, et aménage déjà la place pour une parole de travail fluide, libre, saine²⁵⁰.

D'autres réalisateurs, plus angoissés, tiendront à être présents à chaque instant. Paradoxalement, cette occupation permanente de la salle de montage conduit souvent à un blocage de la parole, à un silence pesant. Yann Dedet explique :

²⁴⁸ Isabelle Proust, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁴⁹ Becker Jacques, Rivette Jacques, Truffaut François, « Howard Hawk Interview », *Les Cahiers du Cinéma* n°56, 1956, p. 9

²⁵⁰ Robert Guédiguian, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, mars 2015

Les réalisateurs qui sont toujours là, c'est totalement épuisant. Parce que même s'ils vous laissent une certaine liberté, il est très difficile de travailler " sous contrôle ", c'est-à-dire en ayant quelqu'un en permanence dans son dos. Cédric Kahn me disait " je vois à ta nuque que tu n'aimes pas ce plan ". Quant à Claire Denis, elle ne disait même rien. On regardait une séquence et puis silence, pendant je ne sais pas combien de temps ! La question " qu'est-ce que tu en penses ? " était évidemment présente, mais l'enjeu était de savoir qui allait parler en premier, et plus le temps s'allongeait, plus je me disais : " si je dis quelque chose, ça va forcément être une bêtise ". Cette situation qui consiste à être toujours sous le regard de quelqu'un alors qu'on fait un travail minutieux, de couture fine, c'est quelquefois très fatigant, même si le maître d'œuvre a tous les droits²⁵¹.

La rencontre du réalisateur et du monteur lors de ces étapes préalables leur permet de s'écouter, de se découvrir, et d'imaginer la meilleure manière de communiquer entre eux. Le silence et l'écoute tiennent une grande place pendant ce moment. Le monteur doit être attentif, observateur, prudent, et instaurer un climat de confiance avec le réalisateur, afin d'aménager un espace au sein duquel la parole pourra se libérer des deux côtés. Le monteur Albert Jurgenson explique : « les gens s'expriment avec d'autant plus de liberté qu'ils savent aussi se taire et écouter²⁵² ». Cette phase de silence est d'autant plus importante que l'étape suivante, qui correspond aux premières versions de montage, est une étape complexe et douloureuse, qui exige un échange constructif. Il sera alors crucial de pouvoir se parler dans la sérénité et la confiance la plus totale.

Apprentissage et pratique

Le réalisateur a besoin d'un regard extérieur, c'est fondamental, un regard. Et le monteur est le premier spectateur du film, qui va souvent parler longuement avec le réalisateur pour lui dire : " mais il faut couper, ça ne sert à rien ! ". Et le réalisateur dit " oui mais regarde, j'ai mis six heures à tourner ce plan, tu ne peux pas me faire ça, tu ne peux pas couper cette séquence, je l'aime ! " Et bien si, le monteur doit faire un travail de ce type-là²⁵³.

Lors du dérushage, il s'agissait d'écouter le réalisateur, de découvrir sa manière de communiquer ses émotions et ses désirs. Pendant le montage, il faut commencer à parler, à confronter les opinions, et à faire des choix. Il faut apprendre à parler la langue que l'on élabore à deux, et la pratiquer dès les premières coupes, les premières décisions que l'on prend ensemble. Le réalisateur manque souvent de recul sur ses images, car il a un rapport affectif avec elles. Il est pourtant indispensable, pour le bien du film, de discuter la matière, de la remettre en question, d'en juger la qualité et l'utilité le plus objectivement possible. Le monteur devient psychologue, et guide le réalisateur de son film rêvé vers son film réel en lui donnant confiance en ses images. Noëlle Boisson, auteure du très sensible *La sagesse de la monteuse*²⁵⁴ (2005), explique :

Il faut l'aider à accepter ses erreurs de tournage, ce qui est très difficile et douloureux pour lui, et en ça être très accompagnateur. C'est comme une psychanalyse. Il faut d'abord défricher le terrain, et c'est seulement quand il est nu et affaibli qu'on peut recommencer à modeler, sculpter et être positif dans la création²⁵⁵.

²⁵¹ Yann Dedet, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁵² Albert Jurgenson, Sophie Brunet, *Pratique du montage*, La Fémis, 1990.

²⁵³ Frédéric Massiot dans le film *Paroles de chefs monteurs* (2011) de Réjane Hamus-Vallée, 16'38

²⁵⁴ Noëlle Boisson, *La sagesse de la monteuse*, Éditions Jean-Claude Béhar, 2005.

²⁵⁵ Noëlle Boisson dans le film *Paroles de chefs monteurs* (2011) de Réjane Hamus-Vallée, 16'38

Le début du montage est donc souvent une période de deuil difficile à vivre pour le réalisateur. C'est durant ce moment que le monteur va être le plus direct, le plus brutal, en l'obligeant à s'asseoir devant ses images et à accepter que certaines idées qu'il avait ne pourront jamais se réaliser. Le monteur éloigne d'abord le réalisateur de ce qu'il a écrit, lui donne une feuille blanche et le contraint à tout reprendre de zéro. Ainsi, pour défricher le terrain et éclairer le réalisateur sur la réalité de son film, les monteurs mettent en place différentes stratégies. Yann Dedet, par exemple, monte volontairement toutes les « meilleures prises » que le réalisateur a sélectionné pendant le tournage, sans poser de questions, et lui montre le résultat. Il explique :

C'est au début du montage que ça commence à devenir vraiment compliqué, c'est toutes les prises choisies, tout est formidable mais rien ne va. C'est là où ça commence à être intéressant, et où il faut échanger en se disant : le but n'est pas de prendre les plus jolis dessins et de faire une frimousse qui va être parfaite, c'est de réfléchir à pourquoi un tas de choses très bien, collées les unes aux autres, ça ne marche pas²⁵⁶.

Bernard Sasia, quant à lui, monte délibérément des propositions incertaines, bancales, créé des « erreurs » de montage pour observer les réactions de son éternel réalisateur, Robert Guédiguian :

Parfois, je vois des séquences qui ne sont pas bonnes aux rushes, mais je les laisse volontairement, car si je ne les monte pas à un moment, le réalisateur ne pourra pas s'apercevoir qu'elles ne sont pas bonnes, et voudra y revenir par la suite. Or, repartir de zéro sur une séquence lorsqu'on est dans la dynamique de finition d'un film, c'est très douloureux. C'est beaucoup plus facile de la monter au premier bout-à-bout et de laisser le réalisateur l'enlever lui-même dès ce moment-là²⁵⁷.

Ces différentes manœuvres permettent de déblayer le terrain, d'oublier le film rêvé et de faire place à ce qui existe déjà dans les images mais ne se voit pas encore. Ces stratégies sont autant de formes de communication indirectes, d'échanges dissimulés qui servent le futur film. Lorsqu'on atteint enfin ce terrain nu, qui paraît désolé, le réalisateur entre dans une grande incertitude, il est très fragile. Il perd confiance en son film, ne le reconnaît plus. C'est, à nouveau, une étape délicate à gérer, car lorsque le réalisateur bloque, qu'il ne peut plus ni avancer, ni reculer, le montage piétine. Pour le monteur, c'est le moment de prendre la parole, une parole précise et efficace car elle prend en compte ce qu'il a déjà appris du réalisateur, de ses désirs et de ses craintes lors des précédentes étapes. Afin de l'amener au déclic nécessaire pour avancer, Walter Murch propose une théorie intéressante dans son livre *En un clin d'œil* (2011)²⁵⁸. Il s'agit de positionner respectivement le monteur et le réalisateur dans la salle de montage, le premier comme écoutant et le second comme écouté. C'est ce que Murch appelle la « théorie du rêveur ». En général, le réalisateur occupe la place du rêveur, et le monteur celle du guide. Même pour les réalisateurs les plus expérimentés, l'imagination et la mémoire ont leurs limites. Il incombe donc au monteur de proposer au réalisateur des scénarios alternatifs, qui sont autant d'appâts incitant le rêve endormi à se défendre et à se révéler. En montant précisément ce que le réalisateur ne veut pas voir, le monteur provoque sa parole et la libère, dévoilant les rêves qui n'ont pas encore été dits.

Les monteurs mettent ainsi en place différentes techniques, via la parole, pour aider le réalisateur à prendre des décisions, et lui faire dire ce qu'il ne dit pas, ou ne veut pas dire. Isabelle Proust appelle cela la « stratégie du monteur » :

²⁵⁶ Yann Dedet, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁵⁷ Bernard Sasia, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, mars 2015

²⁵⁸ Walter Murch, *En un clin d'œil, passé, présent et futur du montage*, Nantes, Capricci Editions, 2011.

Ce qu'il faut savoir, c'est qu'un monteur, c'est un vrai stratège. Il y a des façons de noyer le poisson que je trouve démentes. Sur une séquence sur laquelle tu sais qu'il va y avoir un problème, tu y vas un petit peu chaque semaine, et tu y retournes un petit peu à chaque fois, séquence après séquence, jusqu'à ce que le réalisateur te dise : "dégage-moi cette horreur". Mais, bien-sûr, il faut savoir choisir ses combats sur un film. Il ne faut pas se battre sur tout²⁵⁹.

Yann Dedet, par exemple, utilise la distance entre le film et lui comme outil pour convaincre le réalisateur de faire certains choix. Il explique :

Le monteur a un handicap, c'est évidemment de ne pas avoir rêvé le film, de ne pas l'avoir écrit, de ne pas l'avoir tourné, donc il a une méconnaissance du film totale. Il y a des tas de choses que je monte mal au début parce que je ne les comprends pas. Mais c'est un bon signe pour, justement, dialoguer avec le metteur en scène en lui disant "je n'ai rien compris". C'est aussi un dialogue tout à fait valable²⁶⁰.

Le monteur se positionne ici comme une personne totalement extérieure au film, un spectateur lambda. Cette distance lui permet de souligner des évidences que le réalisateur ne peut plus voir car il est trop absorbé par son film, ou parce qu'il refuse de voir que ce qu'il a rêvé n'est pas dans les images (ou en tout cas pas de manière assez compréhensible pour le spectateur). Ainsi, en soulignant les incompréhensions qui persistent, le monteur force la parole du réalisateur et débloque certaines situations d'indécisions.

Toute la première phase du travail de montage s'organise donc autour de cette parole du réalisateur que le monteur tente de libérer, à l'abri de tous dans la salle de montage. Mais pour affirmer cette parole, il faut aussi la pratiquer en dehors de la salle de montage, qui se transforme parfois en refuge pour le réalisateur. Dans l'intimité de la salle de montage, dans sa relation privilégiée, sécurisée avec le monteur, le réalisateur oublie de se confronter à l'extérieur. Le film va pourtant exister en-dehors de cette intimité, il est donc indispensable de sortir de la salle et de prendre du recul sur l'objet en construction.

Certains monteurs sortent avec le réalisateur, d'autres le poussent hors de la salle pour qu'il puisse digérer ces étapes de défrichage, rafraîchir son regard et revenir prêt à construire son rêve. Pour Isabelle Proust, il est absolument essentiel de sortir de la salle avec le réalisateur, de manger avec lui, d'écouter des histoires et des anecdotes qui n'ont rien à voir avec le film. Il faut pouvoir reparler des séquences problématiques dans un autre environnement :

Je pense que le dialogue passe par des moments à l'extérieur. Il y a quelque chose qu'on [elle et Jean-Charles Hue] aimait bien faire sur *Mange tes morts* (2014)²⁶¹, on allait faire notre petit débriefing au bar du coin, et on se prenait un verre au comptoir. Et il y a des décisions que j'ai prises en montage qui ne sont pas liées à des discussions qu'on a eues, mais à ces moments - là, à quelque chose que je vois dans ses yeux, à la façon dont il va réagir par rapport à tel mec à côté, qui va lui dire "j'aime bien ta veste" et à sa façon de lui répondre par une anecdote personnelle. Et c'est de ce que j'entends de ses expériences et de son rapport à la vie que je vais m'inspirer pour choisir tel rush et pas tel autre. Parce que je sais que cette image-là est peut-être mieux cadrée, mais que ce qu'il veut dire, ce qu'il veut que les gens sentent, c'est dans ce plan a priori moins bon que ça existe²⁶².

D'autres monteurs demandent au réalisateur de quitter la salle de travail de manière ponctuelle, sans pour autant les accompagner. Les nombreuses discussions et les échanges

²⁵⁹ Isabelle Proust, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁶⁰ Yann Dedet, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁶¹ Jean-Charles Hue, 2014, *Mange tes morts, tu ne diras point*, 94'

²⁶² Isabelle Proust, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

variés autour du film conduisent parfois à un trop-plein, à une phase contre-productive pendant laquelle on remet en question tout ce qu'on a fait jusque-là, jusqu'à parfois déconstruire de bonnes séquences, de bons raccords par manque de recul. Yann Dedet explique :

Il y a des réalisateurs qui discutent pendant des heures des fins et des aboutissements désirés du film, ou de la séquence, ce qui mène à une réflexion qui est très intéressante à partir du moment où on peut pousser le metteur en scène hors de la salle, et lui dire : “ laisse-moi faire ce que tu viens de m'expliquer pendant une heure ”. Il faut savoir concrétiser le dialogue et en faire quelque chose²⁶³.

En s'éloignant de la salle et du monteur dont il est devenu si proche, le réalisateur vit d'autres choses, rencontrent d'autres personnes, redevient critique face à son travail et affectivement indépendant du monteur. Ici, de nouveau, le silence fait partie de la langue montage. Il permet d'exprimer de nouvelles choses, et de continuer à avancer. Curieusement, c'est le silence qui renforce la langue de travail et concrétise le dialogue.

Affirmation de la langue commune

La semaine prochaine, je commencerai le montage. C'est le véritable rythme de l'œuvre. Mon écriture. N'importe qui d'autre me rendrait ma page d'écriture corrigée, recopiée, en ronde ou en bâtarde. Claude Iberia [son monteur], qui me devine, tâche de me rendre ce service impossible à rendre : écrire à ma place²⁶⁴.

La relation qui se développe entre le réalisateur et le monteur durant toutes ces étapes renforce progressivement la langue commune du couple. C'est cette langue qui permet de faire exister le questionnement, parfois le conflit, sans pour autant conduire à la désunion. À ce moment du travail, au cœur de la création, la langue est déjà riche. On a parlé de la nécessité du silence, mais elle peut aussi prendre d'autres formes, parfois non verbales, à l'image de la relation réalisateur/monteur. Il peut par exemple s'agir de tics verbaux, d'onomatopées, d'expressions du réalisateur, que le monteur reconnaît et sait interpréter. Yann Dedet raconte :

Truffaut disait souvent : “ ça fait la rue Michel ”, je ne sais pas d'où vient cette expression mais elle signifie : “ ça fera l'affaire ”, et il la disait quand on avait trouvé une solution de montage qui passait de justesse. Avec Pialat, le processus de la parole était très simple : il parlait de tout sauf du film, parce que ça l'ennuyait de définir le film.

Robert Guédiguian, quant à lui, explique : « Bernard Sasia sait bien que si je ne dis rien, c'est que ça ne va pas, et que je lui dirais deux ou trois jours après. On a tous des tics. C'est comme dans la vie d'un couple, on sait reconnaître quand ça va et quand ça ne va pas²⁶⁵ ».

La parole peut aussi se développer d'une autre manière, dans une gestuelle particulière, par exemple. Isabelle Proust raconte une expérience très singulière durant notre rencontre.

Je suis allée en Italie pour monter le film de Franco Battiato. C'était un film sur la musique. Lui ne parlait pas du tout le français, et moi très peu l'italien. On a eu beaucoup de difficultés de communication pendant un moment, et puis tout d'un coup, on a trouvé la solution : on a passé toute la fin du montage à parler en termes de rythme et de notes ! Il me disait : croche-croche-noire ! Ou alors piano-piano-forte !

²⁶³ Yann Dedet, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁶⁴ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 220.

²⁶⁵ Yann Dedet, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

Et c'est comme ça qu'on a monté le film en entier. En partition²⁶⁶.

Cette expérience reflète le solide lien de confiance que le réalisateur et sa monteuse ont développé. La barrière de la langue n'existe plus, ils la surpassent ensemble en imaginant une parole qui leur est propre, et qui leur permet de se comprendre sans difficulté. Isabelle Proust rajoute : « Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de connaître une langue pour monter un film. Tout ou presque se joue à l'intonation et au ton des rushes. Quand un comédien joue bien, quelle que soit sa langue, sa justesse se ressent²⁶⁷ ».

Les habitudes du couple sont donc autant d'astuces et de codes que l'un et l'autre reconnaissent et utilisent pour avancer. Cette langue, qui s'enrichit au fur et à mesure du montage, permet également de dire certaines choses qui ne sont pas exprimables par les mots. Il faut imaginer une idée qui n'aurait pas d'équivalent dans le langage, une idée qui ne soit descriptible que par des images. Si l'idée que le réalisateur veut exprimer n'est pas exprimable à l'aide de mots, comment doit-il, et peut-il indiquer ce qu'il veut au monteur ? Dans *En un clin d'œil* (2011), Walter Murch explique : « Quel mot exprime l'idée d'une colère ironique teintée de mélancolie ? Le fait est qu'il n'en existe aucun, mais cette émotion spécifique est visible sur la photo. Les outils du langage peinent parfois à saisir la subtilité d'une émotion²⁶⁸ ».

Comment exprimer l'indicible ? Comment dépasser les limites des mots, du verbal, et se comprendre tout de même ? C'est une difficulté bien connue des traducteurs, qui, comme les monteuses, manipulent une langue de travail qui n'est pas la leur, une matière qui ne leur appartient pas et doivent transmettre des émotions qu'ils n'ont pas senties. Le traducteur, dans un effort très similaire à celui du monteur, doit comprendre l'auteur qu'il traduit, discuter avec lui et retransmettre ce qu'il a imaginé dans une autre langue. Le montage est une forme de traduction, dans laquelle le monteur traduit les désirs du réalisateur en images. Noël Dutrait, traducteur de deux prix Nobel²⁶⁹ de littérature chinoise, explique :

Lorsque l'on est devant " l'intraduisible " alors il faut réfléchir à la manière d'adapter dans l'autre langue. Il faut essayer d'utiliser une langue qui soit compréhensible par le lecteur cible, qu'il ait plaisir à lire le texte et puisse aller jusqu'au bout. Si le texte est maladroit dans la langue d'origine pour des raisons X ou Y (tel personnage parle maladroitement par exemple), il faut essayer de le rendre. Bien sûr, il reste ensuite l'intraduisible, c'est-à-dire les jeux de mots, les onomatopées, etc. Là, c'est du cas par cas. À chaque fois, il faut trouver quelque chose pour essayer de s'approcher le mieux possible du texte de départ. Mo Yan utilise beaucoup d'expressions dialectales de sa province natale. Avec lui, un constant dialogue par e-mail pour lui demander ce qu'il a voulu dire est nécessaire. Il disait : " Si vous n'y arrivez pas tant pis, allez plus loin, n'hésitez pas, réécrivez ". Il m'est arrivé d'envoyer un passage pour lui demander ce qu'il en pensait. Il récrivait le passage et je lui disais : " non là ce que tu as écrit, un Français ne peut pas le dire ". Et je lui faisais une autre proposition. Il y a eu comme cela un dialogue très fort avec lui, qui était passionnant²⁷⁰.

Face à cette difficulté de l'indicible, le rôle du monteur, similaire à celui du traducteur, est donc de discuter avec le réalisateur, de lui demander de décrire un plan avec de nouveaux mots, de la musique, des photos ou tout autre médium, afin de pouvoir traduire ses désirs en

²⁶⁶ Isabelle Proust, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁶⁷ Isabelle Proust, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

²⁶⁸ Walter Murch, *En un clin d'œil, passé, présent et futur du montage*, Nantes, Capricci Editions, 2011, p. 57.

²⁶⁹ Gao Xingjian et Mo Yan

²⁷⁰ Noël Dutrait, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

images, en coupes, en montage, de l'aider à accoucher de son film.

Devant la complexité et la richesse de ces échanges que l'on observe en salle de montage, on peut se demander pourquoi et comment certains réalisateurs montent leurs films seuls. Ils prouveraient en fait que l'apprentissage de cette langue que nous décrivons n'est pas réellement indispensable, que la communication avec un monteur n'est pas nécessaire pour révéler le film.

Il faut pourtant se rendre à l'évidence. Le regard extérieur et l'échange sont des éléments dont le réalisateur ne peut se passer pour monter son film. Réjane Hamus-Vallée explique :

Un réalisateur qui monte tout seul ses images, c'est une très mauvaise idée. Certains le font, et même très bien, mais à un moment ou à un autre, il faut confronter les regards. Il peut s'agir de projections tests, comme à Hollywood où on fait ça en permanence, avec un vrai public, et où certains films sont complètement remontés après une projection test qui a été catastrophique. Mais ce qui compte vraiment, c'est un bon monteur et des regards extérieurs²⁷¹.

Ceux qui choisissent de monter leur film eux-mêmes, pour une raison ou pour une autre, s'entourent donc toujours d'un assistant, ou comme Xavier Dolan par exemple, de consultants extérieurs qui vont lui apporter un regard neuf sur le montage et de nouveaux angles de travail.

La langue montage est définitivement indispensable à la naissance du film, car elle permet de libérer la parole du réalisateur et de la concrétiser. Dans l'intimité de la salle de montage, le film apparaît doucement, et passe du rêve du réalisateur à l'objet-film qui existe hors de la salle de montage, pour les autres.

Conclusion

Apprendre une langue étrangère est un exercice long et difficile. Les linguistes insistent sur la différence qui existe entre le fait de comprendre une langue, et celui de la maîtriser, de la parler couramment. On pourrait en effet penser qu'il suffit d'écouter, de se laisser envahir par les nouveaux mots, les sonorités mystérieuses, pour pouvoir parler à son tour. Pourtant, ceux qui ont vécu ailleurs, dans des endroits où l'on ne parlait pas leur langue maternelle, évoquent la difficulté de s'exprimer, et notamment d'exprimer les nuances, les subtilités.

La langue montage, c'est cette langue que le réalisateur et le monteur doivent apprendre, parler, maîtriser pour se comprendre et avancer ensemble lorsqu'ils se retrouvent dans la salle de montage. C'est le système de communication qu'ils mettent au point ensemble, durant plusieurs semaines, pour faire émerger le film caché dans les images. Ce sont tous les signes, gestes, mots, sons qui sont prononcés de part et d'autre, toutes les stratégies qui sont développées pour provoquer le rêve du réalisateur et l'exposer au grand jour. Comme n'importe quel autre système de communication, la langue montage est complexe, souple, vivante. On ne la parle pas partout de la même manière. Certains se taisent, certains regardent, d'autres discutent. Et lorsqu'on la parle, il arrive que l'on doive se confronter à des choses qu'on ne peut pas dire, des émotions qu'on ne sait pas exprimer, qui génèrent de la frustration à la fois pour celui qui veut dire, et pour celui qui veut comprendre.

Il faut de l'écoute, de la pratique et de la confiance pour parvenir à s'entendre parfaitement, pour arriver enfin à parler la même langue. Et lorsqu'on se comprend, lorsqu'on arrive enfin à

²⁷¹ Réjane Vallée, entretiens oraux réalisés par Théodine Jonnet, février 2015

se rejoindre, lorsque le réalisateur parvient à transmettre ses désirs au monteur, lorsque le monteur réussit à deviner les craintes du réalisateur, alors ils peuvent monter, ensemble, un film. La langue montage, c'est finalement la langue d'un couple, une langue secrète qu'eux seuls peuvent parler et comprendre, qu'ils ne reproduiront jamais à l'identique avec quelqu'un d'autre, et qui est indispensable au montage d'un film.

La communication des intentions du film lors de la post-production, le rôle du monteur son

Agnès Horellou

Introduction

Au cours de la post-production d'un film, l'œuvre transite entre trois étapes majeures : le montage du film, le montage son et le mixage. Or, la mise en chaîne des différentes étapes du film en post-production induit une non-simultanéité du travail de chacun des acteurs de cette chaîne. Autrement dit, chaque nouvelle phase de travail ne débute que sous réserve que la précédente ne soit quasiment, voire totalement terminée (montage du film, montage son puis mixage). *A contrario* d'un tournage, le film ne se construit donc pas vraiment en parallèle mais plutôt successivement, chacun travaillant tour à tour sur le projet.

C'est dans ce cadre que cet écrit visera à comprendre comment s'opère la transmission des intentions du film entre chacune de ces étapes de post-production. Cette réflexion sera davantage ciblée sur le moment de la passation du travail d'une étape à une autre, les acteurs de cette chaîne de travail se rencontrant « le plus souvent lorsque leurs objectifs immédiats convergent²⁷² ». En outre, bien que le contexte de fabrication du film ne le suggère pas immédiatement, nous parlerons bien ici d'une « équipe » de post-production dans le sens où les différents acteurs de cette chaîne sont tous au service d'un même film, d'un même réalisateur, œuvrant dans un but commun²⁷³. Ainsi, les acteurs de cette chaîne de post-production doivent veiller à pouvoir se communiquer les intentions du film en cours de création, chacun devant intégrer à son processus de fabrication le travail des autres.

Ce texte mettra en lumière les trois principaux interlocuteurs de cette chaîne : le monteur du film, le monteur son et le mixeur. Ensemble, ils vont bâtir le récit puis choisir, ajouter et travailler les éléments sonores de la bande son jusqu'à finalement donner naissance au film. Chacun de ces interlocuteurs apporte son expertise ainsi qu'un regard neuf sur le film. Or, communiquer avec le réalisateur et les nombreux collaborateurs du film, trouver sa place au sein de l'équipe ou encore prendre du recul vis-à-vis des intentions de chacun n'est pas forcément simple.

Plus particulièrement, le monteur son tient une place centrale au sein de la chaîne de post-production. Il intervient juste après le montage du film et juste avant le mixage, s'intercalant ainsi comme intermédiaire entre ces deux étapes de travail. Ce texte s'intéressera à la place qu'il occupe quant à la bonne transmission des intentions du film entre le montage et le mixage. Autrement dit, comment le monteur son parvient-il, à son échelle, à assurer un suivi

²⁷² Jean-Michel Denizart, « Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », Aix-Marseille Université, *Créations collectives au cinéma*, n°1, 2017, p.112.

²⁷³ Entretien avec Kévin Feildel, monteur son, Février 2018.

des intentions du film entre le montage du film et le mixage ? Nous nous intéressons d'abord à la place qu'occupe le monteur son au sein de la chaîne de post-production et plus largement aux facteurs extrinsèques pouvant rendre la communication des intentions plus ou moins fluides. Une fois ce contexte de travail évalué, nous verrons comment il assure un suivi des intentions entre le montage du film et le montage son puis entre le montage son et le mixage. Enfin, ce travail de recherche s'appuiera essentiellement sur les différentes informations collectées dans le cadre d'entretiens avec des monteurs et des monteuses ainsi que sur une enquête²⁷⁴ menée par l'ADM²⁷⁵ au cours de l'année 2018 : « États Généraux de la post-production État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire²⁷⁶ ? ». Par conséquent, ce seront ces témoignages ainsi que cette enquête qui guideront ma réflexion tout au long de ce document.

Je saisis d'ailleurs l'occasion pour remercier les professionnels qui m'ont accordé de leur temps et accepté d'échanger avec moi : Guillaume Bouchateau (monteur son), Damien Guillaume (monteur son), Kévin Feidel (monteur son), Isabelle Rathery (monteuse) et Charlotte Teillard d'Eyry (monteuse).

Le monteur son au cœur d'un contexte communicationnel compliqué

Bien que le monteur son se révèle être un lien essentiel dans la communication des intentions du film, il semble exercer son activité au sein d'un contexte communicationnel compliqué. Il est tout d'abord, comparativement au monteur ou au mixeur, un acteur relativement « jeune » de la chaîne de post-production. En tant que nouvel interlocuteur, il doit encore trouver sa place au sein de cette chaîne et plus particulièrement vis-à-vis de ses collaborateurs directs (monteur et mixeur). Plus largement, nous verrons que certains facteurs extrinsèques sont susceptibles d'influencer sur la communication des intentions du film au cours de la post-production.

Un nouvel interlocuteur : le monteur son

Dans quel contexte ce nouvel interlocuteur a-t-il émergé ? Quelle place occupe-t-il dans la chaîne de post-production vis-à-vis de ces collaborateurs ?

L'émergence du métier de monteur son

À l'époque de l'analogique, la bande son du film était montée par le chef monteur et son assistant. Ils montaient les rushes images et sons sur des tables de montage qui ne permettaient d'écouter que trois sons simultanément. Or, deux pistes audios étaient généralement utilisées pour les dialogues, ce qui ne laissait que très peu de place à d'éventuels sons additionnels.

Au cours des années 80, les systèmes de diffusion audio connaissent de très nettes améliorations. On voit d'abord arriver le dolby stéréo, qui, largement popularisé par « Star

²⁷⁴ Cette étude s'appuie sur une enquête réalisée en septembre 2018 par l'ADM (Association Des Mixeurs) auprès de 67 mixeurs exerçant dans le cadre de film de long-métrage.

²⁷⁵ Association Des Mixeurs.

²⁷⁶ Association Des Mixeurs, 2018, Enquête menée du 24 novembre au 15 décembre 2018, *État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire ?* Consulté le 9 juillet 2020 sur le site de l'ADM, <http://www.associationdesmixeurs.fr/category/etats-generaux/>

Wars » en 1977, offre « un tout nouvel espace d'expression sonore multipoint à investir, plus large, plus profond²⁷⁷ ». Le Dolby A, quant à lui, améliore grandement le rapport signal/bruit, si bien que la restitution d'une plus grande dynamique est rendue possible, les sons faibles n'étant plus noyés par le souffle des systèmes. En outre, ces systèmes présents dans les salles de cinéma permettent une meilleure restitution des basses fréquences pouvant atteindre les 30 Hz²⁷⁸. Peut-être aussi influencés par le cinéma d'action américain²⁷⁹, des réalisateurs souhaitant s'orienter vers l'élaboration de bandes sonores plus complexes émergent. Ces nouvelles avancées ainsi que cette envie d'un son plus sophistiqué mènent peu à peu à la création officielle du métier de monteur son au milieu des années 80. Bien qu'une nouvelle organisation de la chaîne de post-production se fasse peu à peu ressentir, le montage son restera encore considéré jusqu'à la fin des années 90 comme « l'antichambre du montage image. Il y a des monteurs que l'on appelle monteurs adjoints qui seront des monteurs son en attendant de pouvoir monter des images²⁸⁰ ».

Ce sera finalement l'arrivée du numérique et de ses stations de montage virtuel qui fera naître le métier de monteur son comme interlocuteur à part entière de la chaîne de postproduction. D'un côté, des monteurs non familiarisés avec ces nouvelles stations font face à un profond bouleversement dans la façon d'exercer leur métier, se retrouvant du même coup dans l'impossibilité de gérer à eux seuls autant de matière sonore ; de l'autre, des monteurs issus de générations plus jeunes et donc plus à l'aise avec ces nouveaux outils émergent peu à peu. Ces nouveaux monteurs deviennent alors des chefs-monteurs son, se distinguant par de nouveaux savoir-faire jusqu'à se dissocier complètement du monteur du film en 2005.

La place du monteur son dans la chaîne de post-production

Le monteur son semble tenir un rôle pivot au sein de la chaîne de post-production. De fait, il s'est inséré entre le monteur du film et le mixeur, qui avaient auparavant le monopole de la post-production. Il est devenu, étant donné sa position centrale au sein de la chaîne, un intermédiaire nécessaire dans la bonne transmission des intentions du film puisqu'il réceptionne le travail du monteur avant de transmettre le sien au mixeur.

En outre, il pourrait constituer un interlocuteur privilégié de la chaîne, sa session de travail étant l'espace vers lequel aboutissent les travaux de nombres de ses collaborateurs (monteur, bruiteur, musicien...). Pourtant, comparativement à l'étape du montage ou celle du mixage, le monteur son est plus volontiers amené à travailler seul, en l'absence du réalisateur.

Cet isolement est certainement lié à la difficulté de certains réalisateurs à parler de son, ou encore à leur minimisation de l'impact d'une bande son qualitative, tant techniquement qu'artistiquement, sur leur film. Le son peut pourtant à lui seul raconter une histoire et véhiculer autant d'émotions que l'image à son spectateur. Aussi, comparativement à l'opérateur son ou au mixeur, le monteur son est un acteur relativement jeune de l'équipe son. Son rôle et son impact quant à la bande son du film sont encore peu connus ou du moins mal

²⁷⁷ Jean-Michel Denizart, « Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », Aix-Marseille Université, *Créations collectives au cinéma*, n°1, 2017, p.107.

²⁷⁸ Rémi Adjiman, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma », *Revue francophone en informatique musicale*, n°4, 2004, p.6, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01626793>

²⁷⁹ Entretien mené par Aloyse Launay, Jules Laurin, Valère Raigneau et Théo Serror, Retranscription Aloyse Launay, 2018, *Rencontre avec Nadine Muse, monteuse son*, AFSI (Association Française de l'image et du son), <https://www.afsi.eu/articles/24748-rencontre-avec-nadine-muse-monteuse-son>

²⁸⁰ Jeanne Delplancq, *La modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma*, Paris, Mémoire professionnel de fin d'études de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009, p.60.

identifiés, « dérangeant un processus opératoire préexistant et institutionnalisé²⁸¹ ». Par ailleurs, son émergence est souvent associée à celle du numérique et au bouleversement qu'il a entraîné pour certains dans la manière d'exercer et de penser leur métier :

Je n'avais aucune notion d'informatique, donc c'était une épreuve. [...] Je n'ai maîtrisé le montage numérique qu'au bout de deux ou trois ans, car il y avait tellement de choses auxquelles je devais penser que je ne réfléchissais pas assez au montage du film. Je restais souvent toute seule le soir pour réussir à faire des choses. Je pense que pour tous les gens de ma génération ça a été très dur. Et cela, malgré les stages et les formations²⁸².

Dès son arrivée et encore aujourd'hui, le monteur son semble mettre à mal l'identité de certains²⁸³. D'abord inséré dans une logique de prolongement du montage du film, il a progressivement étendu son action jusqu'à finalement empiéter sur les prérogatives du mixeur²⁸⁴.

Le monteur du film : destitué de la responsabilité du son ?

L'émergence d'un acteur entièrement dédié au montage des sons a séparé le travail de l'image de celui du son. Les monteurs sont-ils pour autant complètement destitués de la responsabilité du son ? On parle parfois de « monteur image » afin de facilement faire la distinction avec le monteur son. Il convient cependant de préciser que ce « monteur image » n'en reste pas moins le chef de la narration. À ce titre, il monte, en parallèle des images, tous les sons essentiels à la construction et à la compréhension du récit. Bien qu'il n'en soit plus le référent direct, le monteur a semble-t-il, toujours une part de responsabilité quant à l'élaboration de la bande son du film.

Pour les monteurs ayant vécu cette séparation du travail de l'image et du son, « le son était lié à l'image²⁸⁵ ». Autant que cette dissociation du travail voudrait nous le faire croire, cette énonciation reste vraie bien que les monteurs n'aient simplement plus le temps de penser en profondeur le rapport image-son, cette prérogative étant désormais confiée au monteur son. Lors de mes propres expériences, j'ai parfois été confronté à des montages qui ne laissent que peu de place à l'élaboration d'un montage son. Le choix des prises s'oriente davantage vers le jeu à l'image au détriment de l'élocution des acteurs. Les plans s'enchaînent, ne laissant que peu de place à de courts silences. Je me retrouvais quelquefois à faire de l'illustration sonore sur un montage dont je pouvais difficilement sortir. Peut-être cette scission trop stricte du travail de l'image et du son est-elle davantage présente chez les jeunes monteurs en formation, peut-être moins sensibles au montage des sons par rapport aux générations précédentes dont le son relevait de leur responsabilité directe ?

Si le rapport image-son n'est pas pensé dès le montage, a-t-il néanmoins la possibilité de se créer uniquement sur l'étape du montage son ? Comment le monteur, dont le rôle est de penser le film dans sa globalité, et par conséquent ce rapport image-son, peut-il exercer pleinement son métier ?

Le monteur son poussé vers le mixage

Le monteur son est de plus en plus poussé vers le mixage. Alors qu'il y a trente ans, il faisait ses armes dans des petites salles de montage avec des écoutes standards, une salle de montage

²⁸¹ Rémi Adjiman, Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique, *Les cahiers du numérique*, n°15, 2019, p.45.

²⁸² Entretien avec Isabelle Rathery, monteuse, Janvier 2019.

²⁸³ Jean-Michel Denizart, Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé, *Création Collective au cinéma*, n°1, 2017, p.111.

²⁸⁴ Rémi Adjiman, Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique, *Les cahiers du numérique*, n°15, 2019, p.45.

²⁸⁵ Entretien avec Isabelle Rathery, monteuse, Janvier 2019.

son est aujourd'hui équipée de la plupart des outils relatifs aux opérations de mixage²⁸⁶. Le monteur son peut travailler la spatialisation, la mise à niveau, l'acoustique ou encore l'égalisation tout au long de son montage son et ce, sur un très bon système d'écoute²⁸⁷. Bien entendu, le monteur son ne remplace en rien l'expertise du mixeur, de même qu'une salle de montage son ne peut se substituer à un auditorium de mixage²⁸⁸. Ces opérations de mixage réalisées lors du montage son restent pourtant fortement encouragées par les productions : dans une logique de moindres dépenses face aux couts élevés des auditoriums, elles compriment de plus en plus les temps de mixage. Comment le monteur son, poussé vers le mixage, parvient-il à respecter l'espace créatif du mixeur ?

Il paraît évident que la place du monteur son n'est pas aisée à tenir : les frontières délimitant son étape de travail ne sont pas toujours claires, pouvant à juste titre être qualifiées de « frontières poreuses²⁸⁹ ». Le monteur son est un acteur encore jeune de la chaîne. La relation qu'il entretient avec ces collaborateurs est encore, à l'échelle du cinéma, en train de se construire. C'est aussi dans ce contexte que cet écrit tentera à chaque fois de comprendre la démarche du monteur son dans sa manière d'appréhender, d'assimiler et de transmettre les intentions du film lors de son travail. Il convient en dernier lieu de préciser les quelques facteurs extrinsèques au monteur son pouvant influencer la bonne transmission des intentions du film lors de la post-production.

Les facteurs influençant la transmission des intentions du film

Quels sont les différents facteurs qui peuvent influencer la bonne communication des intentions du film en post-production ?

Une absence de suivi artistique en post-production

Antérieurement, le monteur du film était aussi le directeur de la post-production. À ce titre, il traitait des questions de logistique (plannings, équipes...) et plus important, il était l'interlocuteur privilégié du réalisateur, de la production et des autres acteurs de la chaîne, assurant du même coup un suivi artistique du film jusqu'au mixage.

De la complexification du *workflow*²⁹⁰ entraînée par la numérisation du travail, est apparue la nécessité d'avoir une personne entièrement dédiée à ce poste, déchargeant ainsi le monteur de certaines fonctions qu'il ne pouvait plus assumer²⁹¹. Ce nouvel acteur issu de la production tient le rôle d'intermédiaire entre la production et la post-production, mais aussi entre les différents acteurs de la chaîne de post-production (monteur, monteur son, mixeur, étalonneur...). Bien que son rôle revête une importance particulière dans la coordination logistique du travail entre les différents interlocuteurs du film, il n'assure à aucun moment un suivi artistique comme pouvait en témoigner le monteur du film.

²⁸⁶ Jean-Michel Denizart, *L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons : une approche communicationnelle et cognitive*, thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2018, p.55.

²⁸⁷ Les salles de montage son sont équipées d'un système multicanal 5.1

²⁸⁸ L'auditorium de mixage est configuré de sorte à mixer sur une écoute équivalente à celle que le spectateur aura en salle de cinéma.

²⁸⁹ Jean-Michel Denizart, Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé, *Création Collective au cinéma*, n°1, 2017, p.108.

²⁹⁰ En traduction littérale « le flux de travail », il s'agit de définir le cheminement à suivre et les acteurs concernés pour effectuer un travail précis en post-production.

²⁹¹ Thibaut Demoor, *L'importance de la communication dans l'aboutissement de l'intention sonore*, Mémoire professionnel de fin d'études du Département Sciences, Arts et Techniques de l'image et du Son, 2015, p.35.

Aujourd'hui, hormis certaines grosses productions, ou encore certains monteurs qui arrivent à imposer leur présence, le suivi artistique du monteur ne va plus de soi. Pour cause, « on ne paye plus les monteurs pour le mixage²⁹² ». Or, l'absence de suivi artistique lors de la post-production peut s'avérer troublante dès lors qu'on questionne la transmission des intentions du film au sein de la chaîne. En effet, il existerait une certaine frustration pour les monteurs de découvrir, quelques fois, un mixage qui ne ressemble en rien à ce qui avait pu être préparé lors du montage²⁹³. Une bande son qui ne reflète pas le travail initié par le monteur et le réalisateur lors du montage, ne signifie-t-il pas que les intentions du film se sont perdues en cours de route ?

Dès lors que le monteur n'assure pas de suivi, il n'y a possiblement plus de continuité artistique, excepté celle du réalisateur, encore faudrait-il qu'il ait « un très bon aperçu ou une très bonne connaissance de ce qu'il veut faire, ce qui est rarement simple²⁹⁴ ». Le réalisateur ne semble pas toujours pouvoir assumer à lui seul ce rôle. En effet, il est souvent partagé entre la fin du montage, le début du montage son, l'étalonnage, les effets spéciaux éventuels, etc. Il peine à suivre assidument toutes les étapes de la post-production. Aussi, il n'est pas toujours simple pour un réalisateur de prendre du recul sur son film. Or, le monteur du film a toujours été le plus proche collaborateur du réalisateur. Il est celui qui passe le plus de temps à ses côtés et qui, par conséquent, a le plus échangé avec lui à propos des intentions du film. Après le réalisateur, il est celui qui connaît le mieux le film et n'a de cesse de lui témoigner son soutien :

La psychologie c'est la base de tout. Si je n'aime pas un plan, je ne le dis pas au réalisateur mais je m'arrange pour ne pas le monter. Si on sème le doute chez un réalisateur, on l'affaiblit, ce n'est pas bien. Il faut aller dans son sens, l'aider, le suivre et même le devancer si on peut. Je vais toujours dans le sens du réalisateur²⁹⁵.

Ce propos quant à une nécessité du suivi du monteur pour le réalisateur reste ici à nuancer, puisque *a contrario*, certains réalisateurs assument parfaitement ce rôle, souhaitant même voir se dessiner une certaine autonomie de penser entre les différents membres de son équipe de post-production : « pendant longtemps, Luc [Besson]²⁹⁶ préférait que le monteur ne passe pas en montage son. Il ne voulait pas que ça influence le travail du monteur image²⁹⁷ ».

Néanmoins, cette réflexion conduit à se demander si l'absence d'un référent direct dans le suivi artistique du film ne représente pas un réel frein dans la bonne transmission des intentions. En effet, une communication plus riche entre les différents acteurs de la chaîne semble pourtant essentielle à la transmission des intentions du film, même si certains facteurs peuvent entraver cette communication.

Des conditions peu propices à la communication

Auparavant, il existait des endroits de post-production où les divers acteurs de la chaîne étaient réunis (montage, montage son, mixage, bruitage, étalonnage, etc.). Un tel cadre de travail favorise grandement les échanges : « lorsque l'on travaille au même endroit, même si tu travailles sur autre chose, tu vas quand même manger à midi avec tout le monde. Du coup,

²⁹² Entretien avec Isabelle Rathery, monteuse, Janvier 2019.

²⁹³ Entretien avec Isabelle Rathery, monteuse, Janvier 2019.

²⁹⁴ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

²⁹⁵ Entretien avec Isabelle Rathery, monteuse, Janvier 2019.

²⁹⁶ Réalisateur, producteur et scénariste français.

²⁹⁷ Entretien avec Guillaume Bouchateau, monteur son, Janvier 2019.

tu entends comment les choses évoluent et tu peux poser des questions²⁹⁸ ». Ces imposantes structures sont aujourd'hui en train de fermer. De fait, l'évolution des outils et de leurs coûts permet aujourd'hui aux divers acteurs de la chaîne d'avoir leur propre salle de travail. Ils œuvrent d'où ils veulent, parfois même de chez eux. L'exemple en est la mise en place croissante « d'audis de poche²⁹⁹ » plus propice au travail solitaire qu'au travail partagée³⁰⁰. Il semble donc que les différents acteurs de la chaîne de post production tendent à s'éloigner géographiquement les uns des autres bien qu'une communication à distance ne soit pas toujours satisfaisante : « quand tu es éloigné du monteur image, tu essayes d'appeler, d'avoir des nouvelles mais ce n'est pas pareil³⁰¹ ». La notion d'équipe tend peut-être à s'évanouir, encore plus dans un contexte où les productions semblent quelquefois beaucoup trop guidées par une logique de rentabilité du film.

En effet, le passage au numérique a induit une rapidité d'action indéniable. Manipuler des images et des sons en grand nombre n'a jamais été aussi simple³⁰². Pourtant, elle n'enlève rien au temps de réflexion nécessaire à la création d'un film : « la rapidité du numérique, elle est dangereuse. Ce n'est pas humain comme rapidité. On a besoin de temps pour réfléchir et surtout, on a besoin de parler, d'échanger, de discuter sur “ pourquoi on coupe ici ”³⁰³ ». Bien qu'il soit du devoir de la production d'assurer le financement et la rentabilité du film, il lui faut tout de même être consciente des problématiques liées à chaque métier et du temps que nécessite la fabrication d'un film en tant qu'œuvre et non en tant que produit.

À l'ombre d'une époque où les productions se pliaient à l'expertise des acteurs de la chaîne concernant les temps de travail, les productions les imposent désormais d'elles-mêmes : « j'ai monté un film où il y avait 1285 heures de rushes et on m'a donné 12 semaines. Je n'aurais même pas pu regarder tous les rushes³⁰⁴ ». Il est évident que les temps de travail octroyés à chacun sont souvent trop courts par rapport aux besoins réels du film.

Comment dans des temps si courts, les différents acteurs de la chaîne parviennent-ils à insuffler une réflexion artistique à leur travail ? Ont-ils réellement le temps d'établir une relation entre eux et par conséquent, de se transmettre les intentions du film en cours de fabrication ?

Le monteur son et son rôle pivot dans la transmission des intentions du film lors de la post-production

Nous l'avons vu, le monteur son est inséré dans un contexte communicationnel parfois peu favorable à la transmission des intentions du film. Il est donc intéressant de comprendre

²⁹⁸ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

²⁹⁹ Renvoi ici à la mise en place d'installation de mixage de petite envergure.

³⁰⁰ Association Des Mixeurs, 2018, Enquête menée du 24 novembre au 15 décembre 2018, *État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire ?* Consultation sur le 9 juillet 2020 sur le site de l'ADM, <http://www.associationdesmixeurs.fr/category/etats-generaux/>

³⁰¹ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

³⁰² Sophie Gerbaud, Montage virtuel et son numérique : une révolution en demi-teinte, *CinémaAction*, n°72, 1994, p.193.

³⁰³ Entretien avec Isabelle Rathery, monteuse, Janvier 2019.

³⁰⁴ Entretien avec Charlotte Teillard d'Eyry, monteuse, Janvier 2019.

comment il parvient, malgré ces contraintes, à assurer un suivi des dites intentions d'un film en cours de fabrication. Nous nous intéresserons ici à son rôle quant à la communication des intentions entre le montage du film et le montage son, puis entre le montage son et le mixage.

Compréhension et assimilation des intentions du montage

Lorsque le monteur son réceptionne le travail du monteur, le film est déjà construit. La trame narrative est posée et structurée, avec toutes les intentions possibles³⁰⁵. Comment le monteur son comprend et assimile les intentions initiées lors du montage du film ? Quelle collaboration s'installe entre le monteur et le monteur son ?

Les intentions sonores initiées au montage du film

Nous l'avons vu, le monteur agence en parallèle des images tous les sons essentiels à la construction et à la compréhension du récit. Il initie donc un premier montage son aux côtés du réalisateur. Il utilise « les sons directs (les sons enregistrés en même temps que l'image), les effets sonores importants (porte, pas, coups, chute, sonnerie...) et les musiques (souvent encore à l'état de maquette)³⁰⁶ ». Le montage son initié par le monteur sera en fait plus ou moins fourni selon les besoins du montage. Plus le monteur incorporera des sons au montage, plus il laissera d'espace de travail et de propositions créatives au monteur son.

Au-delà du montage des sons, le monteur peut être amené à pré-mixer sa bande son. Il le fait d'abord pour un certain confort d'écoute : le monteur et le réalisateur imaginent un premier équilibre sonore qui leur semble juste affirmant ainsi leurs choix de montage. Ce confort d'écoute semble d'autant plus important, voire déterminant, en vue du bon déroulement des projections tests avec les producteurs. Une réplique mal comprise, une ambiance trop présente, un son brusque ou mal placé, peut à tout moment, perdre le producteur dans sa lecture du récit et ainsi altérer la perception qu'il se fait du montage. Il convient également de préciser qu'un montage fourni en sons, voire pré-mixer, peut également provenir d'une demande du réalisateur qui, au fur et à mesure du montage, ressent de plus en plus le besoin d'entendre son film.

Dès lors, les différents éléments sonores ainsi disposés et travaillés dans la session du monteur, aux côtés du réalisateur, constituent finalement les premières intentions sonores du film post-tournage. Lorsque le monteur son commence à travailler, il doit alors être attentif aux différents sons proposés par le monteur. « [En parlant de la session du monteur] Plus ça va être élaboré dans les pistes sons, plus tu vas te dire que ce qu'il a mis dans ces pistes, c'est intentionnel. [...] Tout ça, tu le vois dès le départ dans la session. Ce sont des choses qu'il faut respecter et surtout pas virer³⁰⁷ ». Ces sons vont guider le monteur son dans sa compréhension des intentions du film, et c'est sur cette base qu'il va commencer à travailler.

Transmettre ses sons au monteur

Dès lors que le montage son initié par le monteur sert de base de travail au monteur son, on peut se demander : d'où proviennent les sons du montage ? Car hormis la matière sonore issue du tournage, un monteur n'a habituellement pas en sa possession une vaste banque de sons. Un réflexe naturel pour lui sera par conséquent de se diriger vers des banques de sons gratuites et facilement accessibles de droit via internet. Cependant, ces sons ne conviennent

³⁰⁵ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

³⁰⁶ Rémi Adjiman, Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique, *Les cahiers du numérique*, n°15, 2019, p.44.

³⁰⁷ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

pas toujours au monteur son, soit parce qu'ils sont de mauvaise qualité, soit parce que le son n'est pas malléable (ex. un son trop composite...). De plus, *a contrario* d'un montage son ou d'un mixage, le montage du film dure généralement plusieurs mois. Mettons-nous dans la peau d'un réalisateur, qui après avoir entendu son film en boucle pendant plusieurs mois, doit désormais s'imaginer sa bande son différemment. C'est une situation délicate. Le monteur son peut vite se retrouver les mains liées face à un réalisateur très attaché à la copie de travail du montage.

Dans le cas où le monteur ne parvient pas à trouver la matière sonore désirée, la solution qui s'offre à lui est de demander directement des sons à l'ingénieur du son³⁰⁸ ou au monteur son. Ce dernier transmettra alors au monteur des sons provenant de sa sonothèque personnelle, qu'il connaît bien et dont il est assuré de la qualité. C'est dans cette optique que certains monteurs son prennent désormais les devants vis-à-vis des sons placés au montage : « Certains monteurs son insistent dès le départ auprès des monteurs pour leur envoyer des sons de leur sonothèque. [...] Plutôt que de te faire avoir, tu prends le problème en amont³⁰⁹ ». Cette démarche semble très bénéfique. D'une part, le monteur a l'opportunité de travailler avec des sons qui se rapprochent davantage de ce qu'il recherche et de ne plus se perdre dans les innombrables sonothèques internet. D'autre part, le monteur son s'assure de travailler postérieurement avec des sons qu'il aura jugés justes par rapport à la demande du monteur et du réalisateur, qualitatifs et qui lui sont familiers.

Ce qui semble au départ n'être qu'un échange de sons peut amener le monteur et le monteur son à discuter plus amplement du film en compagnie du réalisateur : « tu apportes des sons au monteur et en même temps tu peux croiser le réalisateur. Et là, en général, le réalisateur va te donner deux ou trois informations très précieuses qui sont en fait les idées qu'il a dans sa tête à la fin du tournage. Il faut toujours être très accroché à ces idées-là³¹⁰ ».

Il semble qu'il n'y ait pas de règles prédéfinies quant à la manière de communiquer les intentions du film entre le monteur et le monteur son. En fait, à partir du moment où il est sur le film, le monteur son s'engage spontanément à discuter avec le monteur, à passer voir l'avancée du montage, ou comme nous l'avons vu à transmettre ses sons au monteur. Ce sont des instants de travail officieux mais qui ont pourtant un réel impact sur la bonne transmission des intentions.

La période de chevauchement entre le montage et le montage son : un temps propice à la communication des intentions

Néanmoins, il existe une période propice à la communication entre le monteur et le monteur son. Il s'agit de la période de chevauchement du travail entre le montage et le montage son. En effet, il est fréquent que le monteur son commence à travailler bien que le montage du film ne soit pas tout à fait terminé. Il intervient donc au départ sur une image qui n'est pas totalement finalisée. Ce chevauchement découlant à l'origine d'une volonté de la production de compresser les temps de travail³¹¹ peut cependant s'avérer bénéfique s'il est astucieusement exploité. D'abord, ce « chevauchement raisonnable du travail sur l'image et le son permet de caler des interactions entre les deux, de retoucher certaines séquences en

³⁰⁸ Aujourd'hui encore, le monteur du film peut s'orienter vers l'opérateur son pour l'enregistrement de quelques sons seuls ou d'ambiance pour enrichir son montage.

³⁰⁹ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

³¹⁰ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

³¹¹ Pour des questions de rentabilité du film.

fonction du rythme d'une musique, d'un effet de transition, d'un besoin de respiration jouée par le son, etc.³¹² ».

Sur le premier Arthur³¹³, Balthazar mange un fruit pourri et il y a une mouche qui sort du fruit. Avec son doigt, Balthazar coupe la mouche en deux. Au départ, le réalisateur avait demandé qu'on enlève la mouche. Il vient écouter en montage son et là il me dit " attends stop ", il prend son téléphone : " Hey les gars laissez la mouche, laissez la mouche " ³¹⁴ !

Cette période de chevauchement du travail permet de mieux ajuster la relation image/son et offre du même coup la possibilité au réalisateur de réécrire le film en fonction du son. Mieux encore, certains monteurs sons profitent habilement de cette mise en parallèle du travail en maquant certaines séquences de montage son afin de les intégrer dès le montage.

Dès que je commence à travailler, je fais des bounces³¹⁵ aux monteurs qu'ils intègrent ensuite dans la copie de travail. En faisant ça, le metteur en scène s'habitue aux sons et ça lui permet d'avoir une première écoute du film avec le montage son. Du coup, le film se construit en parallèle. C'est aussi pour ça que c'est important d'être ensemble, même si le montage image a beaucoup d'avance sur moi³¹⁶.

Aussi, le réalisateur s'imprègne progressivement des éléments sonores hors de la salle du monteur son et peut alors intégrer la question du son plus en amont. De plus, une mise en parallèle temporaire de ces deux étapes de post-production va permettre au monteur et au monteur son, accompagnés ou non du réalisateur, d'échanger plus amplement sur le film. Cela peut grandement aider le monteur son dans sa compréhension du film et plus particulièrement des intentions placées au montage.

Cette période de chevauchement du travail semble donc être un temps plus propice aux échanges entre le monteur et le monteur son. De fait, ils sont tous deux focalisés en même temps sur le même projet, ils échangent donc plus naturellement. La communication peut s'avérer plus compliquée dans le cas contraire. Lorsque le montage son débute, le monteur du film est possiblement engagé sur un autre projet, déjà déconnecté du précédent. Cela ne favorise-t-il pas une tendance à s'isoler et à travailler sans concerter l'autre ?

Communiquer les intentions du film au mixeur

Les intentions du montage assimilées, le monteur son va à son tour initier certaines intentions au cours du montage son. Il convient donc de se demander comment le monteur son transmet au mixeur les intentions du film ? Quelle collaboration existe entre ces deux acteurs ?

Les intentions de mixage initiées au montage son

De façon analogue au monteur du film, le monteur son peut être amené à pré-mixer sa bande son pour un certain confort d'écoute. Il va au fur et à mesure du montage son donner à

³¹² Lucien Balibar, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision : De la prise de son à la postproduction*, Dunod, 2015, p.241.

³¹³ Le film *Arthur et les Minimoys* réalisé par Luc Besson, 2006, 103 minutes.

³¹⁴ Entretien avec Guillaume Bouchateau, monteur son, Janvier 2019.

³¹⁵ Export des pistes audio. Ici, le monteur son transmet au monteur un fichier audio d'une partie de son montage son pour que ce dernier puisse l'importer sur sa session de travail.

³¹⁶ Entretien avec Guillaume Bouchateau, monteur son, Janvier 2019.

entendre au réalisateur un premier équilibre qui lui semble juste, ou du moins qui permet au minimum d'entendre les différents éléments de la bande son.

Le pré-mix du monteur son est aussi encouragé par le réalisateur qui semble, à chaque nouvelle étape du film, anticiper l'étape suivante : « lorsque le réalisateur vient en montage son, il veut de plus en plus entendre à quoi va ressembler son film à la fin. Or, tu ne peux pas toujours lui dire que telle ou telle chose se fera en mixage, donc tu le fais³¹⁷ ».

Il semble que le monteur son doive se montrer conciliant face aux demandes du réalisateur. Lorsque le réalisateur sollicite le monteur son pour tester une intention de mixage, c'est aussi pour s'assurer que le montage son prend une bonne direction. De plus, le monteur son doit accompagner le réalisateur dans sa création et non créer la discorde. Or, une réponse toujours négative de sa part peut engendrer une certaine frustration de la part d'un réalisateur qui ne se sent pas libre de tester ses idées. Aussi, il n'est pas exclu qu'un montage son clairement pré-mixé découle d'une volonté du monteur son qui, disposant des outils, essaye d'aller au bout de ce qu'il peut faire en montage son. Il laisse ainsi au mixeur le temps de travailler sur un tout autre niveau d'expertise :

Mon montage son est clairement pré-mixé. C'est-à-dire que les mauvais mixeurs prennent ma session et ne font quasiment rien. Un bon mixeur me dira « il y a une fréquence qui me gêne dans l'ambiance, on peut essayer ci ou ça, c'est super bien préparé mais au niveau du pan ce n'est pas tout à fait bon » [...]. Au moment du mixage, il y a un tas de petits détails qui font que le film prend vraiment corps³¹⁸.

Ainsi, le pré-mix du monteur son peut être très abouti et s'avérer précieux dans la communication des intentions au mixeur puisqu'en faisant un *Play* au démarrage³¹⁹, le mixeur peut déjà écouter et analyser la proposition du monteur son et du réalisateur quant à l'équilibre des sons. De plus, une intention de mixage plus prononcée et testée avec le réalisateur sera cette fois-ci exposée plus explicitement dans la session du monteur son : « en général je n'utilise pas du tout les courbes de volume³²⁰ lors du montage son. En revanche, si avec le réalisateur on est véritablement en train de tester une intention de mixage, pour le coup je vais le faire en courbe de volume et donc ça c'est du témoin³²¹ ». Notons toutefois que même si le monteur son empiète sur le mixage, tout reste dé-faisable et re-faisable autrement : « Même si c'est clairement pré-mixé, tout reste toujours ouvert. Ce qui permet de retoucher ce que tu veux au mixage³²² ».

Cependant, on peut tout de même se demander si un montage son trop poussé n'influence pas directement le mixeur, dans le sens où ce dernier peinerait alors à prendre du recul par rapport à un pré-mix trop travaillé, aux intentions déjà très marquées. On restreint peut-être la créativité du mixeur, qui au lieu de porter un regard neuf sur le film, est finalement assez orienté quant aux choix finaux de mixage. En 2018, l'ADM a réalisé une étude³²³ sur les conditions de mixage révélant ainsi que sur une enquête menée auprès de 67 mixeurs, 59%

³¹⁷ Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

³¹⁸ Entretien avec Guillaume Bouchateau, monteur son, Janvier 2019.

³¹⁹ Référence au bouton « Play » de la console de mixage afin de lancer la lecture du film

³²⁰ Représentation graphique du volume audio sous forme de courbe. Elle est présente sur chaque piste audio et permet de faire varier le volume de celle-ci.

³²¹ Le terme « témoin » signifie ici qu'on donne une représentation sommaire de l'intention souhaitée, Entretien avec Damien Guillaume, monteur son, Janvier 2019.

³²² Entretien avec Guillaume Bouchateau, monteur son, Janvier 2019.

³²³ Association Des Mixeurs, 2018, Enquête menée du 24 novembre au 15 décembre 2018, *État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire ?* Consulté le 9 juillet 2020 sur le site de l'ADM, <http://www.associationdesmixeurs.fr/category/etats-generaux/>

sont plus à l'aise avec un montage son relativement brut, vraisemblablement plus « inspirant » qu'un travail très avancé en termes de mixage.

La présence du monteur son au mixage : quel intérêt pour le suivi des intentions ?

Auparavant, le monteur son était aussi co-mixeur lors des séances de mixage, sa présence lors de cette étape allait donc de soi. Aujourd'hui, le monteur son est de moins en moins convié à ces séances. Cette absence serait surtout due à une question de rétribution : « la seule raison pour laquelle le monteur son n'est pas au mixage, c'est l'argent. Certaines productions ne comprennent pas pourquoi elle devrait payer un monteur son qui va rester assis face à la console³²⁴ ». Pourtant, l'article de l'ADM a révélé que « 67% des mixeurs jugent indispensable une présence permanente des monteurs son au mixage³²⁵ ». Même si la présence du monteur son ne semble pas nécessaire en tout temps, cette statistique révèle une volonté pour une majorité des mixeurs d'être accompagné du monteur son lors du mixage.

Pour cause, le monteur son peut aider le mixeur à naviguer plus facilement dans la session de travail. Dans le cas où un son gêne le mixeur, le monteur son peut directement lui communiquer l'emplacement exact du son dans une session qu'il connaît par cœur. Cela s'avère être un gain de temps précieux face à des sessions comptant un grand nombre de pistes.

Aussi, le monteur son peut aider le mixeur dans la retranscription des envies du réalisateur et ainsi faciliter la communication entre ces deux individus : « quand tu es présent au mixage, tu peux facilement retranscrire au mixeur les envies du réalisateur car cette fois-ci le monteur son et le mixeur partagent le même langage, ça va plus vite³²⁶ ».

De la présence du monteur son au mixage peut naître une vraie collaboration entre le monteur son et le mixeur, et ainsi grandement faciliter la communication des intentions entre ces deux étapes. Aussi, il est intéressant de noter qu'une majorité de mixeurs (88%) attendent des monteurs sons une écoute critique de leur travail ainsi qu'une transmission du leur³²⁷. Dans le cas où le monteur son est présent tout au long du mixage, cette écoute critique et ces transmissions ont lieu plus simplement. Les intentions du montage son se transmettent naturellement tout au long du mixage alors que dans le cas contraire cette transmission se fait de façon peut être plus succincte. En effet, le monteur son passera au moins une fois en mixage, ne serait-ce que pour transmettre la session au mixeur et ses intentions de vive voix. Le monteur son pourra aussi passer de nouveau, afin de s'assurer du bon déroulement du mixage ou plus simplement par curiosité ou par plaisir.

Conclusion

La place du monteur son dans la chaîne de post-production n'est pas toujours aisée à tenir. L'émergence de ce nouvel interlocuteur a été signe de bouleversement pour ses collaborateurs. D'une part, le monteur du film s'est vu dépossédé d'une partie de son travail

³²⁴ Entretien avec Kévin Feildel, monteur son, Février 2018.

³²⁵ Association Des Mixeurs, 2018, Enquête menée du 24 novembre au 15 décembre 2018, *État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire ?* Consulté le 9 juillet 2020 sur le site de l'ADM, <http://www.associationdesmixeurs.fr/category/etats-generaux/>

³²⁶ Entretien avec Kévin Feildel, monteur son, Février 2018.

³²⁷ Association Des Mixeurs, 2018, Enquête menée du 24 novembre au 15 décembre 2018, *État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire ?* Consulté le 9 juillet 2020 sur le site de l'ADM, <http://www.associationdesmixeurs.fr/category/etats-generaux/>

de son qui lui était auparavant dédiée. D'autre part, le mixeur a vu peu à peu ses temps de mixage diminués du fait des productions, qui dans une logique de moindres coûts, poussent le monteur son à mixer en amont. Plus largement, le monteur son semble inséré dans un contexte communicationnel compliqué et doit donc jouer avec ces facteurs au quotidien : absence de suivi artistique, éloignement géographique des collaborateurs du film, compression des temps de travail. Un tel contexte ne lui permet pas toujours d'échanger pleinement avec le monteur et le mixeur.

Pourtant, sa place centrale au sein de la chaîne de post-production fait de lui un intermédiaire indispensable à la bonne transmission des intentions entre le montage et le mixage. Il assure donc, à son échelle, un suivi des intentions du film entre ces deux étapes.

Son rôle quant au bon suivi des intentions du film lors de la post-production commence lorsqu'il réceptionne le travail du monteur. En effet, bien qu'il n'en ait plus la responsabilité directe, le monteur du film initie un premier montage son aux côtés du réalisateur.

On sait que le choix d'une coupe peut se faire par l'émergence d'un son, qu'un surgissement ou la fin d'un son peut faire naître une image, et qu'il est nécessaire de penser ce rapport [image-son] globalement, en possession de tous les éléments, tout au long de la construction filmique, tout le montage se nourrissant de cette démarche³²⁸.

Le monteur son doit être attentif aux propositions sonores du monteur et du réalisateur puisque les différents sons ainsi disposés dans la session de travail du montage constituent en réalité les premières intentions sonores du film post-tournage. Dans le cas où le monteur son n'intégrerait pas à sa réflexion les sons proposés lors du montage, c'est peut-être une partie des intentions du film qui seraient amenées à disparaître au cours du montage son et ainsi, à ne pas subsister jusqu'au mixage. Ainsi, le monteur son doit comprendre et assimiler au mieux le travail du monteur avant de commencer à monter ses sons. *In fine*, son rôle est d'accompagner au mieux le montage du film. « Plus ça va, plus je me sens monteur. C'est-à-dire que j'essaie [...] d'extraire quelque chose qui va faire que ça va marcher et qui va accompagner le montage image³²⁹ ».

Dès lors, plus le monteur son échangera avec le monteur et le réalisateur, plus il comprendra le travail qu'ils ont initié lors du montage. Il n'y a cependant pas de protocole bien défini quant à la manière d'interagir entre les différents interlocuteurs du film. En réalité, c'est souvent au cours d'échanges informels qu'ils vont pouvoir se communiquer les intentions du film. Chacun va spontanément s'engager à discuter avec l'autre, à poser des questions ou bien encore, à s'entraider. Par exemple, le monteur son peut prendre l'initiative de fournir des sons au monteur et s'immiscer ainsi en amont sur le film. Aussi, une collaboration plus marquée peut naître entre ces deux acteurs lors de la période de chevauchement entre le montage et le montage son. Ce chevauchement du travail peut s'avérer être plus propice aux échanges : ils sont tous les deux investis en même temps sur le même film ; ils échangent donc plus naturellement. « Dans la combinaison audio-visuelle, une perception influence l'autre et la transforme : on ne voit pas la même chose quand on entend ; on “ n'entend ” pas la même chose quand on voit³³⁰ ». Cette mise en parallèle du travail entre le montage et le montage son va permettre d'ajuster du même coup la relation image-son.

Une fois que le monteur son a compris et assimilé les intentions de montage, il peut commencer à travailler. De façon analogue au monteur, le monteur son sera amené à communiquer des intentions via sa session de travail. Son pré-mix notamment lui permettra

³²⁸ Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p.43.

³²⁹ Entretien avec Guillaume Bouchateau, monteur son, Janvier 2019.

³³⁰ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p.5.

de faire écouter au mixeur un premier équilibre sonore qui lui semble juste. En outre, il peut être amené à tester avec le réalisateur une intention de mixage plus marquée et veillera donc à la notifier clairement dans sa session de travail. Dès lors que le mixeur réceptionnera le travail du monteur son, il pourra entendre et assimiler lui-même ces intentions. Le monteur son peut bien évidemment prendre le temps d'échanger directement avec le mixeur de vive voix. D'ailleurs, un moment plus propice à la communication entre ces deux acteurs pourrait être le moment du mixage. De fait, le monteur son pourrait naturellement transmettre les intentions du film tout au long du mixage au mixeur et plus particulièrement l'aider à retranscrire facilement les envies sonores du réalisateur. Seulement, la présence du monteur son n'est pas constamment prévu au mixage par les productions et cette absence n'est pas toujours bien tolérée par les mixeurs eux-mêmes.

Tout au long de cet écrit, nous avons pu constater qu'une communication n'est pas toujours évidente à mettre en place en post-production. Il n'y a pas de règles prédéfinies quant à la manière de se transmettre les intentions du film d'un acteur à un autre. De plus, les moments les plus propices aux échanges se révèlent être les moments de passation du travail d'une étape à une autre. Or, la question de la communication est primordiale au cinéma puisqu'il s'agit de mettre au service d'un seul film un grand nombre de collaborateurs. On remarque cependant que ces temps de communication nécessaires entre les interlocuteurs du film ne semblent pas pris en compte dans l'élaboration du *workflow* en post-production. Ainsi, tout comme nous l'avons vu sur la période de chevauchement du travail entre le montage et le montage son, serait-il intéressant que les moments de passation du travail d'une étape à une autre soient plus accentués, sinon mis en place en amont dans le *workflow* ? Cela ne permettrait-il pas une collaboration plus forte entre les acteurs de la post-production et ainsi une meilleure cohésion des intentions du film ?

Réaliser et orchestrer

La phase de développement :

La maïeutique de l'écriture scénaristique à travers les échanges entre auteur, producteur et directeur littéraire

Léa OURY

La phase de développement est une étape-clef dans la fabrication d'un film ou d'une série. Avant la mise en production, le développement doit permettre de préciser la ligne artistique du projet, d'accompagner l'auteur durant le processus d'écriture du scénario et de définir les moyens financiers nécessaires. Que le scénario soit retenu ou commandé, les différentes étapes du développement sont suivies par une société de production pour adapter l'écriture du projet aux moyens de financement et aux contraintes de production. De fait, l'écriture d'un scénario n'est pas un processus solitaire. Dans la production cinématographique comme sérielle, un scénario est bien souvent co-écrit par plusieurs scénaristes ou par un cinéaste avec un co-auteur. C'est également un temps d'échange et de réflexion où les différents partenaires s'accordent sur l'objectif artistique, les moyens financiers et pensent la réception de l'œuvre. Ainsi, la phase de développement nécessite une bonne communication entre auteur et producteur, directeur littéraire et diffuseur ou distributeur.

Dans certaines sociétés de production, un département est consacré au développement avec à sa tête, un directeur littéraire - également nommé directeur ou chargé de développement. Le métier de directeur littéraire est une profession qui existe également dans le milieu de l'édition. Néanmoins, la phase de développement dans la production cinématographique et télévisuelle est un objet de recherche encore peu analysé dans le domaine des sciences humaines et sociales. Le développement recouvre plusieurs missions comprenant la recherche d'auteurs et de projets en festivals ou en résidence d'écriture, la veille de l'actualité des films et séries produits en France et à l'international, mais repose principalement sur le suivi des différentes étapes d'écriture du scénario. La présence d'un professionnel du développement au sein d'une production permet d'alléger le producteur de ces missions chronophages. Ce dernier garde un œil sur les principales étapes de l'écriture tout en confiant le suivi dans le détail au directeur littéraire pour proposer un accompagnement approfondi aux auteurs. Néanmoins, le développement constitue le cœur d'activité des petites sociétés de production. C'est pourquoi certains producteurs ne souhaitent pas perdre de vue le processus d'écriture et les choix artistiques afférents. Dans *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?* (2017), pour définir la relation entre auteur et producteur, Julie Colly rapproche les termes « auteur » et « autorité » qui partagent la même racine latine.

Au sens étymologique, l'autorité signifie aussi la capacité à être l'auteur de quelque chose. Autorité et auteur ont la même racine : *auctoritatem* : ascendant, influence, instigation et *augere* : faire augmenter, accroître. Le producteur a une influence sur l'œuvre au sens où il est capable de la faire accroître, de la

développer. Non pas en raison de ses capacités créatives (contrairement au scénariste et au réalisateur) mais de sa capacité à financer le film, à le faire advenir³³¹.

De fait, le producteur porte la responsabilité de la fabrication du projet, mais a également pour mission de proposer un cadre de production ajusté. En raison des impératifs de production, les choix d'écriture évoluent nécessairement lorsque le scénario est retenu et entre en phase de développement. Les différentes étapes de l'écriture sont influencées par la recherche de financement et l'élaboration d'un premier budget par le directeur de production. L'objectif est de hiérarchiser les choix de production en distinguant le nécessaire du superflu afin d'atteindre l'essence artistique du projet. La vocation du scénario est de disparaître à mesure que le film prend forme tel que le définit avec poésie le scénariste Christian Biegalski :

Objet bizarre et évanescent dont le destin est de s'effacer et de disparaître derrière l'œuvre dont il sert de (ou est le) prétexte.

Objet hybride, texte de transit et de transition, le scénario n'est qu'une étape dans le processus qui mènera au film. Il n'est qu'un moment dans le long processus de gestation et d'élaboration.

Objet confidentiel qui ne circule que dans les sphères restreintes de la production, objet technique qui sert de fil conducteur et de mémoire à toute l'équipe technique d'un film, le scénario ne vit que pour mieux mourir, n'existe que pour mieux disparaître, sachant que pour être, il doit ne plus être.

Objet paradoxal, le scénario est tout et rien à la fois (souvent, mais pas toujours), nécessaire, mais pas automatiquement suffisant³³².

Il ne s'agit pas d'un objet littéraire dont la dimension artistique pourrait être revendiquée. Ce texte transitoire est avant tout un objet technique comme l'explique le cinéaste John Lvoff dans un entretien accordé à la chercheuse Gabrielle Tremblay : « un scénario a parfois des aspects techniques qui peuvent rendre la lecture plutôt aride. Le scénario n'est donc pas quelque chose qui est nécessairement agréable à lire. C'est un texte qui est un outil de travail pour moi³³³ ». Un scénario est donc écrit de façon concise pour décrire précisément les images, les sons et donner quelques indications de mise en scène sur le jeu ou sur le décor. Le scénario en lui-même est un outil de travail qui sera utilisé par l'ensemble de l'équipe technique et artistique, il sert de fil rouge lors du tournage. La phase de développement est donc essentielle en même temps qu'elle révèle les enjeux de communication au cœur de relations de travail fondées sur l'échange et la confiance nécessaires pour accompagner le processus d'écriture audiovisuelle.

Ainsi, les enjeux de communication reposent sur les interactions professionnelles entre les auteurs durant le processus d'écriture d'un film et d'une série mais également sur la relation auteur-producteur et le rôle du directeur littéraire dans les échanges qui accompagnent les différentes étapes de l'écriture. La communication entre ces différents professionnels du scénario est indispensable pour définir les choix artistiques et les moyens de production essentiels à la fabrication d'un film ou d'une série. En s'appuyant sur les propos de professionnels du secteur, cet article issu d'un mémoire de fin d'études propose d'analyser

³³¹ Julie Colly, *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?*, mémoire de fin d'études à La Fémis, juin 2017, p.3-4.

³³² Christian Biegalski, *Scénarios : modes d'emplois*, Paris, Dixit, 2003, p.269.

³³³ Gabrielle Tremblay, *Scénario et scénariste : de la reconnaissance institutionnelle de l'objet scénaristique dans le monde de l'art cinématographique français*, Paris, LettMotif, 2015, p.27.

l'écriture pour l'image comme un processus de création collective. Cette analyse a été réalisée à partir d'entretiens avec les cinéastes et scénaristes : Thierry Aguila, Frédéric Azémar, Madeleine Féret-Fleury, Déborah Hadjei, Sylvain Bousquet ; les directrices littéraires Céline d'Asaro Biondo, Mélisa Godet, Héloïse Noé ; et les producteurs Antonio Magliano, Lionel Massol et Anne Schuchman, rencontrés à Paris et à Marseille entre janvier et mars 2020. Ainsi, il s'agit d'interroger les interactions professionnelles entre les auteurs durant le processus d'écriture d'un film et d'une série mais également la relation auteur-producteur et le rôle du directeur littéraire dans les échanges qui accompagnent les différentes étapes de l'écriture. La communication entre ces différents professionnels du scénario est indispensable pour définir les choix artistiques et les moyens de production essentiels à la fabrication d'un film ou d'une série.

Les enjeux de communication entre auteurs dans la production cinématographique et sérielle

En France, le statut d'auteur est reconnu à toute personne à l'origine du concept et de l'écriture d'un scénario. Un auteur possède un droit moral incessible sur son œuvre. Il peut en vendre les droits patrimoniaux à un producteur pour le développer et l'exploiter, mais en conserve la propriété.

Le Code de la propriété intellectuelle française (CPI), depuis la loi du 1er juillet 1992, attribue la qualité d'auteur à toutes les personnes physiques réalisant la création intellectuelle d'une œuvre cinématographique donnée et présume coauteurs de ladite œuvre (sauf preuve du contraire) l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation (s'il y a lieu, l'auteur du texte parlé), l'auteur de la musique originale et le réalisateur³³⁴.

Ce statut protège et reconnaît le travail des scénaristes et cinéastes en France. De fait, l'écriture représente un temps long de recherche et d'élaboration qui doit être défini, accompagné et rémunéré.

La co-écriture et les relations entre scénariste et cinéaste dans la production cinématographique

Dans le cinéma français de fiction ou documentaire, les auteurs du scénario sont généralement l'auteur-réalisateur, avec la collaboration d'un ou plusieurs co-auteurs. S'il a écrit le scénario, l'auteur-réalisateur possède donc un statut d'auteur mais également de technicien, car il met ses compétences techniques au service de la création du film. Depuis la Nouvelle Vague, le statut d'auteur-réalisateur prédomine dans le cinéma français, sacralisant ainsi l'auctorialité du cinéaste au cinéma. Toutefois, comme l'a démontré Frédéric Sojcher, cinéastes et scénaristes de la Nouvelle Vague n'ont pas cessé de collaborer à l'écriture des films.

³³⁴ *Ibid.* p.78.

Un premier malentendu vient du " faux procès " fait à la Nouvelle Vague, depuis le célèbre article de François Truffaut, " Une certaine tendance du cinéma français ". Dans ce texte, paru en 1957 dans les Cahiers du cinéma, Truffaut fustige un " cinéma de scénaristes ". Il n'est pas question pour lui de renier l'importance du scénario, mais une certaine pratique du scénario, ce qui est totalement différent. La plupart des cinéastes issus de la Nouvelle Vague travailleront avec des scénaristes sur leurs films [...]. Si cette analyse tronquée a pu tant prospérer [...] c'est aussi, il est vrai, parce que Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol et les autres plaçaient la mise en scène au cœur du processus artistique. C'est ce qu'on a appelé " la politique des auteurs "³³⁵.

Le rapport d'avril 2019 du CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée) et de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) définit le profil des auteurs des films et séries en France. Il y a en moyenne 2,2 auteurs à l'écriture d'un long-métrage³³⁶. Dans le cinéma français de fiction ou documentaire, les auteurs du scénario sont généralement l'auteur-réalisateur, avec la collaboration d'un ou plusieurs co-auteurs. S'il a écrit le scénario, l'auteur-réalisateur possède donc un statut d'auteur mais également de technicien, car il met ses compétences techniques au service de la création du film. Pour Frédéric Sojcher et Luc Jabon, il existe trois types de collaboration entre scénariste et réalisateur. Dans le premier cas, un scénario écrit par un scénariste est retenu par un réalisateur qui n'est pas à l'origine du projet, mais qui va le mettre en scène. Dans le deuxième cas, un scénariste et un réalisateur travaillent de concert sur l'élaboration du scénario dès sa genèse. Enfin, un réalisateur peut écrire sur une première version de scénario avant de la retravailler avec un ou plusieurs scénaristes³³⁷. Dans toutes ces situations, le scénariste va s'associer avec le cinéaste, afin de mettre ses compétences au service de l'écriture d'un film dont il n'est pas à l'origine et faire émerger de nouvelles idées chez le cinéaste. Se développe l'idée d'un métier artisanal qui repose sur une visée maïeutique, car il faut savoir écrire et entrer dans l'univers d'un cinéaste. Pour faire accoucher l'auteur-réalisateur du film qu'il imagine, il faut comprendre sa vision. Il peut y avoir des hauts et des bas dans cette relation d'écriture avec des conflits d'ego mais également concernant la répartition des droits d'auteur. Le co-scénariste est choisi en fonction de sa sensibilité artistique, sur une complémentarité de caractère et de compétences mais aussi sur une confiance qui doit s'établir entre les deux auteurs. Un petit nombre de scénaristes travaille dans l'industrie du cinéma et parviennent à en vivre. Il est rare qu'un scénariste ne souhaitant pas réaliser puisse trouver un producteur pour porter son projet et trouver un réalisateur. Dans la production cinématographique, les scénaristes sont plus souvent sollicités pour co-scénariser un projet de long-métrage. Ainsi, depuis 2015, l'association « la Scénaristerie », créée par les auteurs Sabrina B. Karine et Leo Karmann, propose des rencontres entre des scénaristes ne souhaitant pas réaliser et des réalisateurs à la recherche de projets, appelés scénarios « on spec ». Il s'agit ainsi de s'inspirer du modèle anglo-saxon reposant sur la complémentarité du scénariste et du réalisateur dans la création cinématographique.

³³⁵ N.T. Binh, José Moure, Frédéric Sojcher, *Écrire un film : scénaristes et cinéastes au travail*, Paris, Impressions nouvelles, Caméras subjectives, 2018, p.13.

³³⁶ CNC / SACD, *L'écriture des films et séries en France*, 9 avril 2019, p.12.

³³⁷ Luc Jabon, Frédéric Sojcher, *Scénario et réalisation : modes d'emploi ?*, Paris, Editions du Nouveau Monde, 2016, p.38-39.

De fait, l'enjeu principal pour un jeune scénariste est de parvenir à se créer un réseau auprès des producteurs pour faire lire ses projets. Pour la scénariste et directrice littéraire Déborah Hadje, « cela fonctionne par culot ou par contact pour rencontrer un producteur. C'est paradoxal car les scénaristes sont souvent des timides qui travaillent derrière leur ordinateur, mais ont besoin de travailler leur réseau ». Un auteur peut choisir d'écrire seul mais il a besoin de faire lire son travail par des professionnels du secteur afin de savoir si son projet est pertinent artistiquement, sur le plan dramaturgique, mais également s'il pourrait intéresser des producteurs ou des financeurs. De fait, le travail d'écriture est bien souvent une activité solitaire et difficile, car un auteur n'a parfois que peu de contacts directs avec la production, le directeur littéraire ou les co-scénaristes. C'est un travail de longue haleine, qui demande de nombreuses réécritures et relectures. C'est pourquoi la majorité des scénaristes privilégient l'écriture collective. Plusieurs collectifs de scénaristes, comme Le SAS³³⁸ ou Les Indélébiles³³⁹, ont ainsi été créés dans le but de réunir les professionnels du secteur par affinité. Les scénaristes membres de ces collectifs se cooptent lorsqu'ils partagent une même sensibilité artistique, une complémentarité technique tout en possédant des univers bien distincts. Dans un collectif, il peut être plus aisé de proposer ses idées car les scénaristes présents vont pouvoir rebondir et donner leur avis éclairé. Lors des réunions généralement organisées tous les quinze jours, les membres échangent sur les projets en cours d'écriture et sur des questions techniques de dramaturgie. Ces réunions permettent d'éviter les blocages, de garder de l'inventivité, mais également de se confronter aux points de vue de professionnels expérimentés pour sortir d'une écriture parfois trop cadrée ou trop « sage », lorsqu'elle reste solitaire. Ces collectifs sont également le point de départ de collaboration entre auteurs. Pour exemple, plusieurs membres du collectif du SAS collaborent régulièrement, notamment les scénaristes Quoc Dang Tran, Frédéric Azémar et Florent Meyer pour la création de la série *Intrusion* (Arte, 2015).

L'écriture collective des séries : le développement des ateliers d'écriture et la position managériale du directeur de collection en France

Le développement des séries et des téléfilms a engendré la nécessité de repenser le statut des auteurs pour le cinéma et la télévision. Le rapport d'avril 2019 sur *L'écriture des films et séries en France* (2019) du CNC et de la SACD a été réalisé à partir de l'analyse de plus de 1 700 contrats d'auteurs ayant participé à l'écriture de films ou de séries. Il dévoile qu'un nombre croissant de scénaristes travaillent dans l'univers des séries télévisuelles et digitales. Ainsi, « 53% des auteurs de longs métrages sur la période 2014 - 2018 ont également

³³⁸ Collectif de scénaristes créé en 2007 dont plusieurs membres sont issus de l'atelier d'écriture de la série *Un village français* et dont font partie Fanny Herrero (*Dix pour cent*), Frédéric Azémar (*Odysseus*), Quoc Dang Tran (Kaboul Kitchen), Antonin Martin-Hilbert (*Fais-pas ci, fais-pas ça*), etc. Plusieurs membres du collectif collaborent régulièrement, notamment Quoc Dang Tran, Frédéric Azémar et Florent Meyer pour la création de la série *Intrusion* (Arte, 2015). Site web : <http://le-sas.fr/>

³³⁹ Collectif créé en 2010 rassemblant quatorze scénaristes et cinéastes parmi lesquels Alice Vial, Stéohane Cazès, Clémence Madeleine-Perdrillat ainsi que Sabrina B. Karine et Leo Karmann (fondateurs de La Scénaristerie). Site web : <http://lesindelebiles.fr/>

collaboré à une œuvre audiovisuelle »³⁴⁰. Deux à dix auteurs travaillent sur un épisode de série selon les formats.

En moyenne 2,8 scénaristes écrivent un seul épisode de saison de 52'. Sur une saison, ils sont 6,6 scénaristes. Toutefois le nombre d'auteurs est plus important sur les feuilletons de 26' (10 par épisode et 20 au total sur une saison), de même pour une saison de 90' (2 par épisode et 7 auteurs au total sur une saison). Moins d'un quart des séries télévisuelles (23 %) font appel à un scénariste réalisateur³⁴¹.

La dramaturgie et le travail du scénariste sont au cœur de la création sérielle. La co-écriture est très répandue, notamment dans la production sérielle pour diviser la charge de travail et produire plusieurs épisodes rapidement. Dans la majorité des cas, l'écriture d'une série française est menée par un ou deux scénaristes principaux, suppléés par d'autres auteurs. Le scénariste à l'origine du projet devient bien souvent directeur de collection et coordonne l'écriture des épisodes avec les autres scénaristes engagés. Dès lors qu'un scénario est « optionné³⁴² » par une société de production, une convention d'écriture engage le producteur et l'auteur pour développer la bible et l'écriture du premier épisode de la série, également appelé « pilote ». Avant l'écriture des épisodes, « la bible » est écrite par le ou les scénaristes, porteurs du projet. Ce document de référence décrit les éléments nécessaires à l'écriture (personnages, arcs narratifs, etc.) d'une série. La bible détermine la cohérence entre les épisodes et les saisons pour accompagner le travail d'écriture réparti entre différents auteurs. La production d'une série prend plusieurs années et il est difficile pour le créateur de la série d'être présent à chaque étape de la création, tout en conservant une production soutenue. Lorsqu'une saison est diffusée tous les ans, cela nécessite l'écriture d'une nouvelle saison tandis que la précédente est tournée.

L'écriture collective est répandue pour les séries dans lesquelles les épisodes ne sont pas indépendants, lorsque les intrigues courant sur plusieurs semaines nécessitent une coordination entre les scénaristes. Cela ne concerne cependant encore qu'une minorité des productions françaises. Selon la SACD, 13,7 % des commandes d'écriture de 52 minutes en 2011, impliquaient des ateliers d'écriture de 5 à 11 coauteurs (SACD, 2012)³⁴³.

Ainsi, le travail d'écriture d'une série est une collaboration entre scénaristes, qui se répartissent de manière horizontale la construction dramaturgique des arches ou des personnages. Mais elle peut également être très hiérarchisée dans le cas de productions comme *Plus Belle La Vie* (PBLV) ou *Demain nous appartient*. Les auteurs sont répartis en deux ateliers distincts (séquenceur³⁴⁴ et dialogues) dirigés par des directeurs d'écriture. Ces

³⁴⁰ CNC / SACD, *L'écriture des films et séries en France*, op.cit., p.8.

³⁴¹ *Ibid*, p.46.

³⁴² Un projet est dit « optionné » lorsqu'un producteur s'engage pour accompagner le projet d'un auteur. Ce dernier est rémunéré pour proposer plusieurs versions d'écriture tandis que le producteur débute la recherche de financements. Le contrat signé au début de « l'option » engage le producteur et l'auteur pour une durée moyenne de douze à vingt-quatre mois en moyenne.

³⁴³ Muriel Mille, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteurs », *Sociétés contemporaines*, n°101, 2016/1, p. 9.

³⁴⁴ Document rédigé après le traitement, le séquenceur précède l'écriture du scénario dialogué. La structure est définie, les séquences sont numérotées, résumées en quelques phrases, sans dialogues.

derniers coordonnent les réunions d'écriture et sont également responsables du « lissage³⁴⁵ » entre les épisodes. Il s'agit ainsi de s'assurer de la cohérence entre les épisodes, de guider l'écriture vers ses intentions et de dialoguer avec le producteur délégué et le diffuseur.

PBLV se singularise par la centralité du scénario dans le processus de production et par l'institutionnalisation d'une division intensive du travail d'écriture. Alors qu'au cinéma, la notion d'auteur renvoie souvent en France au réalisateur du film depuis la Nouvelle Vague (Mary, 2006), les « auteurs » désignent ici deux groupes de scénaristes chargés d'écrire le séquencier (la version résumée des séquences des épisodes), et les dialogues du feuilleton. Les auteurs du séquencier inventent les intrigues de la semaine d'épisodes, les dialoguistes transforment ces intrigues en répliques pour les personnages. Les réalisateurs sont chargés ensuite de mettre en image ces dialogues, en suivant l'esthétique du feuilleton. Les scénaristes prennent ainsi un rôle important dans la chaîne de production, quand les réalisateurs sont réduits à un rôle plus technique³⁴⁶.

Ainsi, plusieurs méthodes de travail coexistent dans la production sérielle. L'écriture à deux ou trois scénaristes repose davantage sur une communication horizontale, fondée sur la répartition des tâches. C'est une relation de travail complémentaire où le travail sur les dialogues et la structure peut être réparti selon les préférences et affinités des auteurs. En revanche, le travail en atelier d'écriture est fondé sur une structure hiérarchisée, qui induit un mode de communication vertical et une division du travail. Cette structure de travail a pour but d'industrialiser l'écriture et d'en accélérer le processus. Elle est encore peu répandue dans les productions françaises, mais constitue le modèle de production des séries anglo-saxonnes avec la figure centrale du *showrunner*. La production d'une série prend plusieurs années et il est difficile pour le créateur de la série d'être présent à chaque étape de la création, tout en conservant une production soutenue. Pour assurer une diffusion annuelle, l'écriture de la nouvelle saison doit être concomitante du tournage de la précédente.

Le métier de scénariste peut ainsi revêtir une double fonction, lorsque celui-ci devient également producteur dans le cadre de la fabrication d'une série. Comme l'a théorisé la sociologue Muriel Mille, le *showrunner* est « un scénariste porteur du projet qui en supervise l'exécution de l'écriture à la réalisation. Il est souvent présenté comme « l'auteur » de la série, soit un équivalent de la figure de l'artiste créateur (Newman and Levine, 2012)³⁴⁷ ». Le *showrunner* est également le producteur exécutif de la série. Tel un chef d'orchestre, le *showrunner* va superviser l'écriture en dirigeant l'atelier d'écriture mais également le casting, les répétitions et coordonner le travail des réalisateurs. Éric Rochant, anciennement réalisateur et créateur du *Bureau des Légendes*, ainsi que Frédéric Krivine, anciennement scénariste et créateur d'*Un Village français*, sont considérés comme les premiers *showrunners* français car ils sont parvenus à mettre en place un système structuré dans des ateliers d'écriture hiérarchisés. Éric Rochant a réalisé plusieurs long-métrages avant de devenir auteur et producteur de sa série.

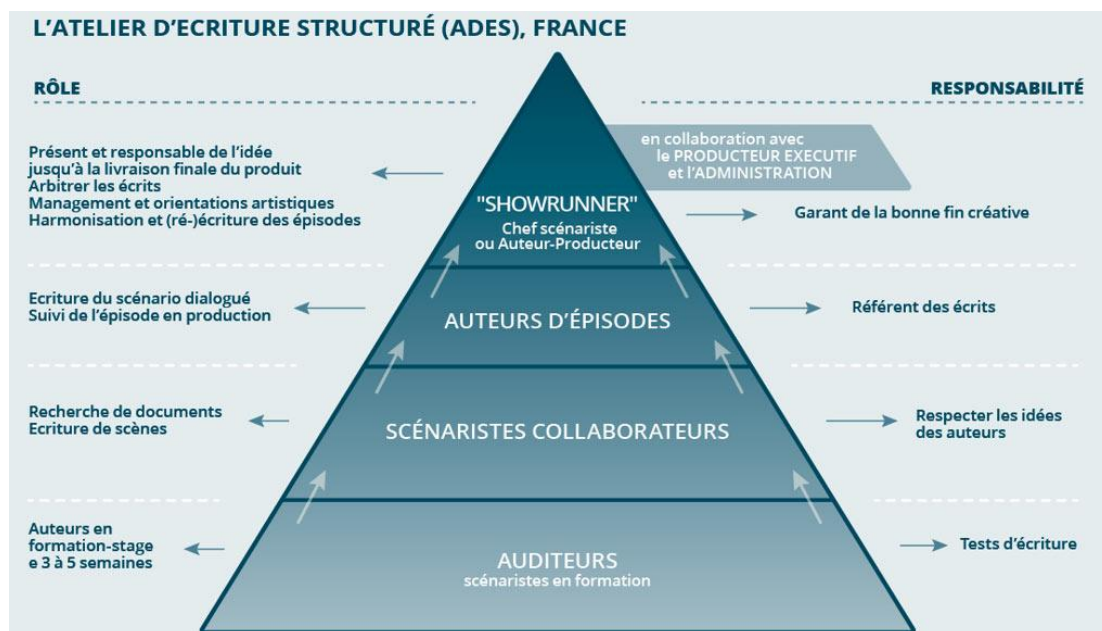
³⁴⁵ Le lissage consiste à harmoniser les textes écrits par différents auteurs, à s'assurer de la cohérence entre les différents arcs narratifs ou de la tonalité de l'univers décrit dans la série mais également à préciser la mise en scène.

³⁴⁶ Muriel Mille, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteurs », *Sociétés contemporaines*, op.cit., p.5.

³⁴⁷ Muriel Mille, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteurs », *Sociétés contemporaines*, op.cit., p. 91-114.

J'ai puisé dans cette expérience pour endosser l'habit de *showrunner*, qui demande de superviser étroitement tous ces métiers. [...] Le rôle de *showrunner* permet justement de concilier un regard singulier d'auteur avec un rythme de travail plus soutenu. Pour proposer une saison par an, il est nécessaire de faire se chevaucher les différentes étapes. Durant le tournage d'une saison, il faut non seulement commencer à la monter, mais encore écrire la suivante en traitant les épisodes presque simultanément – à raison de quatre par quatre pour “ Le Bureau des légendes ”, par exemple. Le processus même d'écriture n'est pas plus rapide, mais s'inscrit dans une organisation qui permet de raccourcir les délais de fabrication. Surtout, il n'est plus mené par un auteur unique, mais partagé. Au sein d'un atelier d'écriture, la *writing room* des Américains, les coauteurs échangent sur la création, puis écrivent leurs scénarios respectifs en parallèle. Dans une même logique, le tournage est confié à différents réalisateurs, et plusieurs monteurs interviennent simultanément³⁴⁸.

Avec Alex Berger, producteur de la série diffusée sur Canal+, le réalisateur a adapté ce nouveau modèle de fabrication hiérarchisé, afin d'accélérer l'écriture et la production de la série³⁴⁹.



Le système pyramidal des ateliers d'écriture de série selon le modèle de production de la série *Le Bureau des légendes*.

Source : BERGER Alexandre, *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 15 avril 2019, p.37.

Le système pyramidal d'écriture à échelle industrielle redéfinit la hiérarchie et le travail collectif dans la création d'une série. Ainsi, le nombre de scénaristes travaillant sur un même projet est plus important dans la production télévisuelle, ou pour les plateformes telles que Netflix ou Amazon. Si le mode de fonctionnement peut différer dans la production

³⁴⁸ Éric Rochant, « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management*, n°127, 2017/5, p. 21-27.

³⁴⁹ Le producteur Alex Berger (The Oligarchs Productions) est également l'auteur du *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France* remis au CNC en avril 2019. Ce rapport propose notamment de repenser la production des séries de fiction en France en plaçant l'écriture au cœur du processus de création.

cinématographique et sérielle, la responsabilité du producteur reste néanmoins centrale dans le processus d'écriture.

Le rôle du producteur dans les choix d'écriture

Le producteur est un compagnon de route pour l'auteur. Il apporte une vision artistique et également pragmatique quant au marché dans lequel va s'inscrire l'œuvre.

Les fonctions de production et de réalisation peuvent être assurées par une même personne, mais il s'agit de responsabilités différentes. Au producteur, la responsabilité de mener la production à son terme (donner les moyens nécessaires au projet) ; au cinéaste d'en assurer la cohérence artistique (permettre par ses choix de mise en scène à une œuvre de trouver son sens, sa forme). Produire et mettre en scène sont à la fois deux démarches distinctes et totalement intriquées³⁵⁰.

De fait, le rôle d'accompagnateur du producteur est déterminant dans la phase de développement d'un projet, mais également dans la carrière d'un scénariste ou d'un cinéaste.

La position managériale du producteur durant la phase de développement

Lorsqu'un producteur s'engage sur un projet, plusieurs étapes sont définies dès la signature de la convention d'écriture. La convention d'écriture est un contrat de commande qui engage le producteur et l'auteur pour une durée, une rémunération et différentes étapes d'écriture. Un échéancier de paiement est prévu à chaque rendu intermédiaire de l'écriture : le synopsis³⁵¹, le traitement³⁵², le séquencier et enfin la continuité dialoguée. L'auteur remet une version différente pour chaque date définie en amont, en tenant compte des retours donnés par la société de production. Un nombre maximum de versions est prévu et le producteur s'engage à accompagner les différentes étapes de l'écriture, à débiter la recherche de financements et à donner tous les moyens nécessaires à l'auteur. Dès lors qu'un projet est « optionné » par un producteur, il peut être judicieux pour l'auteur d'engager un agent artistique pour gérer cette négociation. Un nouvel interlocuteur entre alors en jeu pour accompagner la signature de la convention d'écriture et assurer les conditions de travail et de rémunération de l'auteur.

Chaque projet est un prototype. La responsabilité du producteur est d'offrir le cadre le plus adapté à l'auteur. Un trop plein ou une absence de liberté, un suivi distant ou trop rapproché peuvent constituer une entrave si cela ne correspond pas aux besoins du cinéaste en recherche de son projet. L'écriture structure le cadre de production ou du moins hiérarchise les choix du producteur. Les choix de production ont une influence directe sur la cohérence de l'écriture d'un projet de film ou de série. Si les financements sont insuffisants, la réécriture doit

³⁵⁰ N.T. Binh, François Margolin, Frédéric Sojcher, *Cinéaste et producteur : un duo infernal ?*, Paris, Klincksieck, Les Ciné-débats, 2010, p.11-12.

³⁵¹ Résumé de quelques lignes ou plusieurs pages décrivant les arcs narratifs et les personnages d'un scénario sans entrer dans les détails et sans dialogues.

³⁵² Document de plusieurs pages, rédigé par le scénariste à destination du producteur après le synopsis. Le traitement présente de manière plus détaillée les actions dans l'ordre du récit, dans un style littéraire descriptif.

conduire à repenser l'essence du propos dramaturgique. La réduction du budget sera parfois anticipée à l'écriture afin que le projet soit prévu dans une économie plus modeste. Durant cette période, les directeurs de casting et de production ainsi que le premier assistant à la mise en scène sont également amenés à intervenir. Ainsi le directeur de production peut suggérer des modifications dans le scénario afin de réduire le coût de production d'un scénario, après estimation du budget total. Le producteur peut également choisir de montrer le budget à l'auteur qui doit connaître les conditions dans lesquelles seront réalisées son projet. Julie Colly démontre dans *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?* (2017) que les contraintes de production peuvent être un facteur positif pour l'auteur-réalisateur si elles le conduisent à resserrer son propos, en concentrant l'écriture de son film tout en osant des partis pris esthétiques. Si les financements sont insuffisants, la réécriture peut également conduire à repenser l'essence du propos dramaturgique. La réduction du budget sera parfois anticipée à l'écriture afin que le projet soit prévu dans une économie plus modeste. Durant cette période, les directeurs de casting et de production ainsi que le premier assistant à la mise en scène sont également amenés à intervenir. Ainsi le directeur de production peut suggérer des modifications dans le scénario afin de réduire le coût de production d'un scénario, après estimation du budget total. Le producteur peut également choisir de montrer le budget à l'auteur pour qu'il connaisse les conditions dans lesquelles seront réalisées son projet. Les différentes manières de produire peuvent influencer la mise en scène. Julie Colly interroge la façon dont « l'organisation de la production influence l'écriture d'un film [et] implique d'établir les relations entre détermination du coût d'un film et conditionnement de l'écriture du scénario »³⁵³.

De là, la structure que le producteur met en place pour produire des films, la société de production, est le lieu où le producteur négocie sa capacité à faire le film (notamment par le rapport aux financeurs) et où il accueille le réalisateur et son film. Ainsi, la société de production réunit à la fois les conditions de fabrication d'un film et propose ou impose une manière de le fabriquer³⁵⁴.

Le risque n'est pas tant financier, avance le producteur Patrick Sobelman, il s'agit surtout de savoir à quel moment faire le film³⁵⁵. Certains réalisateurs ne tournent leur film qu'après une longue recherche, ce qui implique un investissement de temps et d'argent pour le producteur. Le processus d'écriture reste difficile à appréhender et il est important de ne pas heurter l'auteur à travers des retours maladroits, qui inhibent. Le producteur a le bénéfice de la distance car il travaille sur plusieurs projets par jour. Mais l'auteur travaille et dort sur son film, il en est habité. Le producteur doit y croire, rassurer l'auteur et parfois reprendre la main. Ainsi, produire un film avec un minimum de moyen n'est pas un objectif en soi. Mais la contrainte financière peut également être profitable lorsqu'elle conduit à une réécriture qui va redéfinir le projet ou le condenser, tout en préservant la liberté artistique du réalisateur. L'enjeu du producteur est avant tout de déterminer la meilleure méthode de communication

³⁵³ Julie Colly, *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?*, op.cit., p.6.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.3-4.

³⁵⁵ N.T. Binh, François Margolin, Frédéric Sojcher, *Cinéaste et producteur : un duo infernal ?*, op.cit., p.116.

pour encourager l'écriture et de donner les moyens et le temps afin que la création reste féconde.

La relation auteur – producteur dans le processus d'écriture

De fait, dans le couple réalisateur - producteur, les intérêts sont partagés car les deux parties souhaitent la réussite du film. Il s'agit d'avoir la même vision du projet, mais surtout de créer une relation de confiance.

Le “ couple ” formé par le cinéaste et le producteur est à la base ontologique du cinéma. Cette relation est fondatrice ; [...] un film ne se fait pas seul. Être producteur ne se résume pas à un rôle de médiation entre un artiste et un public ; être producteur ne se réduit pas à l'accompagnement [plus ou moins directionnel] d'un acte créatif. Le producteur est tout à la fois celui qui permet à un film d'être financé [de “ se faire ”], à un cinéaste d'en assumer la mise en scène, à des acteurs et à une équipe d'être engagés. Sans producteur, pas de film [...] ³⁵⁶.

Le producteur a une influence sur l'œuvre qu'il aide à développer et à faire exister. Il est le premier spectateur et le premier interlocuteur de l'auteur, à qui ce dernier peut soumettre ses intentions et ses doutes ³⁵⁷. Son objectif est de maintenir tout à la fois les aspects financiers, artistiques et commerciaux d'un film. Durant la phase de développement, son rôle est déterminant car il va orienter les choix d'écriture pour mener à la production du projet. Il peut se montrer présent en donnant des retours sur les différentes étapes du scénario mais peut aussi chercher à nourrir l'écriture en partageant des lectures ou des visionnages. Ce travail de développement est une autre forme d'accompagnement à visée maïeutique pour alimenter le désir de l'auteur. Le producteur doit permettre au cinéaste d'accoucher de son projet en l'accueillant au sein de sa structure, qu'il soit à l'origine du projet ou non. L'objectif essentiel étant que producteur et auteur partagent la même vision de l'objet filmique abouti. L'écrit permet de s'en assurer mais également de susciter le désir de rejoindre le projet pour les partenaires financiers.

Dans cette collaboration, les relations humaines sont centrales car auteur et producteur portent le projet à deux du début à la fin. Au-delà du projet et de la vision artistique partagée, cette relation repose avant tout sur une dimension humaine plus que professionnelle. La constitution du couple auteur-producteur repose moins sur des prises de contact *via* le réseau professionnel ou sur des compétences que sur une relation de confiance et une affinité de caractère. Ainsi, cette relation pourrait être considérée comme une « affinité élective » pour reprendre la définition wébérienne. La rencontre des deux partenaires repose sur « l'élection, l'attrance réciproque, le choix actif mutuel [...], conduisant à certaines formes d'interaction, de stimulation réciproque et de convergence ³⁵⁸ ». Il est possible pour un auteur d'admirer le travail d'un producteur mais de ne pas se retrouver dans sa méthode. De même, le producteur

³⁵⁶ *Ibid.*, p.11-12.

³⁵⁷ N. T. Binh, Catherine Rihoit, Frédéric Sojcher, *L'art du scénario*, *op.cit.*, p.8.

³⁵⁸ Michael Löwy, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 127 | juillet - septembre 2004, mis en ligne le 25 juin 2007, consulté le 08 juillet 2020, p.101.

doit être certain de pouvoir travailler en bonne entente avec un auteur pendant plusieurs années. Le cinéaste Lucas Belvaux a réalisé six films – dont *Un couple épatant* (2002) et *38 témoins* (2012) - avec Patrick Sobelman - producteur à Agat Films & Cie - Ex Nihilo. Lors d'une Masterclass organisée à Paris par les étudiants de l'Université Panthéon-Sorbonne, le cinéaste évoque la relation qu'ils ont développée et fondée sur l'échange d'un point de vue artistique comme financier.

A un moment, on travaille en confiance, et le producteur est le premier spectateur, la première personne avec qui je discute du scénario et des comédiens. Je lui soumetts les idées et j'entends ce qu'il dit ; je n'en tiens pas forcément compte, mais je l'entends. Ça me paraît normal d'échanger. À partir du moment où le scénario est écrit, c'est un échange qui démarre, et on échange sur tout : sur l'argent, sur les acteurs... Il n'y a pas de diktat. Ou alors, s'il y a des désaccords, il ne m'a jamais rien imposé, et je n'ai pas l'impression de lui avoir rien imposé non plus³⁵⁹.

Pour le cinéaste Benoît Jacquot³⁶⁰, il est nécessaire de maîtriser le processus de production pour mieux appréhender son travail de mise en scène. Le cinéaste dit mettre en scène son producteur, de la même manière qu'il dirige ses acteurs pour obtenir ce qu'il souhaite³⁶¹. La relation de travail entre auteur et producteur repose donc sur un pacte qui doit être défini dès le début de la relation. Il est possible pour un auteur d'admirer le travail d'un producteur mais de ne pas se retrouver dans sa méthode. De même, le producteur doit être certain de pouvoir travailler en bonne entente avec un auteur pendant plusieurs années. Le producteur peut organiser plusieurs rencontres afin de s'assurer que l'auteur et lui-même partagent la même vision du projet avant de signer la convention d'écriture. Un échange artistique se crée afin de déterminer les véritables intentions de l'auteur concernant l'écriture, le casting ou la recherche de décors. Le producteur peut apporter une perspective différente sur la dramaturgie tout en laissant l'auteur libre de ses choix d'écriture. Ainsi, la relation auteur-producteur pourrait être rapprochée d'une forme de « management affectif »³⁶². Pour l'auteur comme le producteur, il s'agit de « créer des liens interpersonnels forts » afin de garantir une « ambiance de travail [...] compréhensive »³⁶³.

Les interactions du directeur littéraire avec l'auteur et le producteur : une profession dédiée à l'accompagnement de l'écriture

³⁵⁹ N.T. Binh, François Margolin, Frédéric Sojcher, *Cinéaste et producteur : un duo infernal ?*, op.cit., p.116.

³⁶⁰ Cinéaste né en 1947, Benoît Jacquot a réalisé des courts, moyens et long-métrages de fiction tels que *La Fille seule* (1995), *Tosca* (2001) et *Les Adieux à la Reine* (2012, récompensé trois fois aux Césars 2013). Sa carrière débute comme assistant des réalisateurs Marguerite Duras, Marcel Carné et Roger Vadim. Le réalisateur a également travaillé pour la télévision, l'opéra et le théâtre.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

³⁶² Alex Mucchielli, « Pratiques de communication dans le management. Domaine de la psychologie ou domaine des Sic ? », *Hermès, La Revue*, n°39, 2004/2, p. 201-208. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-2-page-201.htm>

³⁶³ *Ibid.*, p. 202.

Pour pouvoir assurer l'activité de sa société, un producteur a besoin d'avoir en permanence plusieurs projets à différents stades d'écriture et de production. Lorsque la structure grossit et que les projets se multiplient, certains producteurs disposent de moins de temps pour accompagner les auteurs dans l'écriture, mais également pour effectuer un travail de veille ou de lecture des scénarios qui leur sont envoyés. Le recrutement d'un directeur littéraire est alors envisagé pour travailler en étroite collaboration dans l'accompagnement de l'écriture.

Directeur littéraire : une profession dédiée à l'accompagnement de l'auteur

La phase de développement repose avant tout sur des enjeux de communication. De fait, le développement vise à s'assurer que les différents professionnels engagés dans la création et la production sont en accord sur le rendu final d'un projet. L'objectif est de faire circuler l'information, de façon rapide et fluide, entre les différents partenaires et de stimuler la créativité des auteurs. Tout projet est constamment en réécriture car le casting, les repérages, le tournage ou le montage invitent à repenser l'écriture constamment. Le développement consiste à offrir le meilleur cadre possible, à donner les moyens et à accompagner l'auteur dans la conception et l'élaboration de son projet. Au cœur de cette étape se noue la relation entre le ou les auteurs, le producteur, le directeur littéraire et le diffuseur ou le distributeur. Ces différents acteurs dialoguent longuement pour s'accorder sur les attentes du projet fini, selon les compétences, les objectifs et les attentes de chacun. Tout projet est constamment en réécriture car le casting, les repérages, le tournage ou le montage invitent à repenser l'écriture. Ainsi, en cas de blocage de l'auteur, le directeur littéraire peut proposer des rendez-vous de travail pour proposer des pistes dramaturgiques, mais également la participation d'un co-scénariste ou d'un consultant en scénario, parfois appelé *script doctor*. Le directeur littéraire devient le premier interlocuteur de l'auteur, avec qui il noue une relation de confiance pour pouvoir proposer un accompagnement approprié selon le projet. En accord avec le producteur, il effectue un travail de suivi des différentes étapes de l'écriture – *pitch*³⁶⁴, synopsis, traitement et séquencier avant la première version dialoguée – mais peut également prendre en charge la recherche de financement et anticiper la mise en production. Ce travail doit permettre l'obtention des subventions auprès des diffuseurs ou des aides publiques auprès du CNC, des régions ou sous forme de tutorat dans des résidences d'écriture.

Le directeur littéraire travaille donc en étroite relation avec le producteur et l'auteur durant les différentes étapes de l'écriture. Sa mission consiste à entrer dans le détail de l'écriture mais également à assurer la communication entre producteur et auteur. Ce trio repose donc sur une complémentarité d'action mais également d'affinités et de subjectivités comme le définit Roger Mucchielli à propos du travail en équipe.

L'équipe n'est pas une addition d'êtres, mais une totalité, un groupe psychosocial vivant et évolutif, une interdépendance consentie, où chacun apporte sa science, sa compétence, sa technique mais aussi sa

³⁶⁴ Synthèse d'une ou plusieurs lignes présentant le sujet, le concept et les ressorts dramatiques du récit que rédige l'auteur pour présenter son projet à son interlocuteur (producteur, diffuseur, etc.) et le convaincre de s'engager.

personne. C'est un engagement, une communauté d'action, ce qui ne veut pas dire identité d'action mais plutôt complémentarité d'action³⁶⁵.

Il s'agit ainsi de décharger le producteur, qui dispose de peu de temps pour accompagner les allers-retours sur l'écriture, organiser les réunions de réflexion sur l'écriture et faire des recherches pour soutenir l'effort de création des auteurs. Mais le directeur littéraire ne possède pas un statut d'auteur bien qu'il puisse apporter une vision artistique au projet. Il est présenté comme l'interlocuteur principal de l'auteur et cherche à l'accompagner, sans le brusquer ou écrire à sa place. De la même manière que dans la relation auteur - producteur, cette relation se fonde sur un pacte où chacun connaît les libertés, les engagements et les attentes qui encadrent le processus d'écriture.

Néanmoins, cette relation ne substitue pas au couple auteur-producteur, le directeur littéraire étant un relais de ce dernier. La relation entre l'auteur et le directeur de développement se construit d'égal à égal, car c'est un dialogue entre différentes subjectivités. Le développement s'adapte à la personnalité de l'auteur – ses craintes, ses doutes, ses points forts. Le directeur littéraire peut proposer un nouveau partenaire de travail pour nourrir le projet : cela peut-être un coauteur, mais également un artiste, un historien ou un musicien. Le directeur de développement doit parvenir à créer une relation fondée sur une entente et une écoute réciproque, sans imposer des choix d'écriture. Son objectif est de proposer un accompagnement bienveillant à visée maïeutique, en aidant l'auteur à intégrer les différents retours sur le scénario, sans pour autant se positionner en tant que co-auteur. Le directeur de développement peut conseiller sur l'écriture d'un axe, comme d'une réplique. En revanche, il semble préférable pour les professionnels du secteur rencontrés de ne pas prendre part à l'écriture, en réaffirmant cette position de conseil et d'analyse extérieure sur la dramaturgie pour l'auteur. En participant activement à la réécriture des séquences, le risque serait de déposséder l'auteur de son œuvre et de détruire cette relation fondée sur un regard expert distant, qui offre une nouvelle lecture à l'auteur.

La construction d'une relation de confiance entre les différents partenaires de la chaîne de création

Ainsi, la phase de développement est un temps long pour accompagner l'auteur dans l'accouchement de ses intentions artistiques. Le duo producteur-directeur littéraire est en communication constante. La relation entre le producteur et le directeur littéraire se fonde sur un lien de subordination, mais avant tout sur une coopération complémentaire dans l'accompagnement de l'écriture des projets. « La coopération est [...] une coresponsabilité. Pas d'équipe sans orientation de tous vers un but³⁶⁶ ». De fait, le producteur confie au directeur de développement la responsabilité de l'accompagnement de l'écriture et le travail de veille des nouveaux projets. Lors des rendez-vous avec les auteurs, le producteur peut être présent ou intervenir seulement lors des étapes majeures de l'écriture. Plus la société de

³⁶⁵ Roger Mucchielli, *Le travail en équipe, Clés pour une meilleure efficacité collective*, Issy-Les-Moulineaux, ESF Sciences humaines, Formation permanente, 2016, p. 12.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

production est grande, plus il peut sembler nécessaire de désigner un interlocuteur privilégié pour les auteurs, afin de favoriser un cadre de production le plus approprié possible pour la création. Le potentiel commercial d'un film ou d'une série est un critère pris en compte dès la phase de développement. Le directeur littéraire a pour responsabilité d'étudier le marché, de repérer les sujets forts de l'actualité du secteur mais également de se renseigner sur les projets en cours de production. Dans la production sérielle, le travail de développement peut également être l'adaptation de séries préexistantes pour le marché français. Pour penser la ligne artistique des projets en cours de développement, le producteur ou le responsable du développement doit s'interroger sur la manière de convaincre un financeur, notamment lorsqu'il s'agit d'un diffuseur.

De fait, le scénario constitue un objet de séduction pour convaincre une société de producteur mais également des financeurs. La stratégie de financement d'un projet en cours de développement est pensée dès les premières étapes du développement mais le dossier de présentation du projet n'est envoyé en commission que lorsqu'une première version dialoguée est aboutie. Les retours des commissions vont donner un premier ressenti de la réception du projet et guider la réécriture. C'est pourquoi il est nécessaire de préserver l'auteur, notamment lors des premiers retours de commissions pour ne pas céder au découragement. Le directeur littéraire a un rôle de médiateur ; il communique et gère les détails d'avancement du développement entre le producteur, le diffuseur et l'auteur. Il connaît les attentes des diffuseurs mais sait également comment présenter un projet et comment convaincre le scénariste. Chaque chaîne de télévision possède sa propre ligne éditoriale, notamment avec des cases identifiées pour proposer une programmation variée mais en lien avec son audience. Les chaînes françaises cherchent de plus en plus à investir dans des programmes où elles ne sont pas attendues. Un chargé de programme va échanger avec le directeur littéraire ou le producteur et suivre dès le premier traitement les différentes étapes de l'écriture, afin de s'assurer que le projet corresponde à la ligne éditoriale du diffuseur. Une fois le projet entré en production, la majorité des chargés de développement n'a plus de suivi sur le projet, à moins d'un changement de ligne éditoriale demandé par un diffuseur qui implique de repenser l'écriture d'une nouvelle saison d'une série. Le directeur littéraire peut néanmoins continuer à travailler de concert avec le producteur, en apportant un regard sur l'évolution de l'écriture à travers les différentes étapes du projet. Il est donc souvent nécessaire de connaître les moyens budgétaires, juridiques ainsi que les conditions de fabrication d'un film ou d'une série.

Conclusion

Dans la chaîne de fabrication, le développement fait le lien entre les phases d'écriture et de pré-production. C'est un temps de recherche et de réécriture indispensable avant la mise en production. L'objectif du développement est d'assurer aux différents partenaires l'adéquation du projet aux attentes artistiques et économiques. Le travail collectif entre auteurs et producteur, parfois coordonné par un directeur littéraire, est avant tout un échange. Le directeur de développement a ainsi la possibilité d'approfondir dans le détail les textes et d'apporter tous les moyens nécessaires au scénariste ou à l'auteur-réalisateur afin de favoriser la création de projets ambitieux. Il doit constamment effectuer un travail de veille, lire des

scénarios ou des romans qui pourraient être adaptés par la suite et rencontrer des auteurs en festivals.

Au-delà des relations hiérarchiques, une relation de confiance doit se créer entre auteur, producteur et directeur littéraire dans le but de définir les enjeux de création et de production. La production d'un film ou d'une série est un pari financier et un engagement sur le long terme. Ainsi, producteurs comme auteurs privilégient les relations de travail reposant sur de fortes affinités tant sur le plan relationnel qu'artistique. Le producteur a pour mission d'offrir un cadre de production adéquat pour que l'auteur puisse développer son projet pleinement. Son rôle d'encadrement vise à proposer à la fois une liberté artistique tout en essayant d'adapter le projet selon les contraintes budgétaires rencontrées. Le film appartient autant au réalisateur qu'au producteur qui partagent le même désir de création.

La production télévisuelle en France reste artisanale mais tend à s'inspirer du modèle anglo-saxon. Ainsi, l'écriture scénaristique est une activité solitaire bien que le quotidien de travail se fasse devant un ordinateur ou une feuille. L'écriture collective est une pratique qui se développe notamment avec la multiplication des collectifs de scénaristes. En outre, l'apparition croissante des ateliers d'écriture questionne quant à la division du travail, à travers de nouvelles relations hiérarchisées et structurées, qui industrialisent le processus d'écriture. Le développement croissant des séries françaises contribue à la valorisation des scénaristes et tend à questionner les nouvelles professions à la frontière entre écriture et production. Favoriser les interactions entre professionnels de l'écriture, de la mise en scène et de la production – qui partageraient plusieurs compétences tout en collaborant sur un même projet - constitue un des enjeux majeurs de la création audiovisuelle en France pour les prochaines années.

Assistants réalisateurs, ou l'art de communiquer pour orchestrer

Oriane Brisson

Introduction

Au cinéma, les assistants réalisateurs³⁶⁷ occupent des postes clés dans l'organisation du travail d'un plateau. Agençant les éléments pour que tous les corps de métiers aient du temps et des conditions favorables pour travailler au service de l'œuvre audiovisuelle, ils collectent, traitent et distribuent en permanence des informations et demandes, pouvant émaner de toute l'équipe artistique et technique. Leur objectif : optimiser et agencer le temps de travail et les besoins du film, pour satisfaire les ambitions du réalisateur tout en respectant le contexte de production. En effet, une équipe de tournage est divisée en de nombreux corps de métiers : caméra, électricité, machinerie, son, décoration, mise en scène, habillage, maquillage, coiffure, régie, production, artistes interprètes – à minima, à quoi peuvent s'ajouter d'autres techniciens ou artistes en fonction des spécificités des œuvres : cascadeurs, armuriers, artificiers, dresseurs etc. Tous ne peuvent pas travailler en même temps sur le plateau et ont besoin d'être coordonnés : il faut par exemple attendre que la technique soit installée avant de faire venir les acteurs, qui se font préparer en parallèle. Pendant ce temps, l'équipe décoration installe le décor suivant. Ou encore, la mise en place de la lumière se fait en parallèle de la préparation des acteurs et est ajustée par la suite. Cependant aucun déroulement de journée « type » n'est figé, les assistants sont susceptibles de tout réagencer en fonction des besoins et demandes, si le réalisateur demande une répétition avant que les acteurs ne soient préparés par exemple. Cette adaptation à la mouvance des individus et besoins passe par la création de relations avec différentes personnes et leur expression au sein d'un groupe de travail. Ces relations ont un impact sur la manière des assistants réalisateurs de communiquer et de gérer les équipes et individus. Néanmoins, si ces relations changent pour les assistants, elles changent également pour l'ensemble de l'équipe. Chacun perçoit et a un

³⁶⁷ Définitions des métiers selon la Convention Collective Nationale de la Production Cinématographique du 19/02/2012 :

Premier assistant réalisateur cinéma : collaborateur du réalisateur, il seconde celui-ci durant la préparation et la réalisation du film. Il peut être engagé pour des études préalables. En accord avec la production et en coordination avec les collaborateurs de création concernés, il établit et met en œuvre le plan de travail. Il coordonne avec les différents départements du film la préparation et la mise en œuvre du tournage de chaque séquence. Il élabore les feuilles de service. En lien avec le réalisateur, il exerce ses fonctions dans le respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Second assistant réalisateur cinéma : collaborateur du premier assistant réalisateur, il assiste celui-ci dans ses fonctions. Durant la préparation et le tournage, il assure notamment la liaison et la diffusion des différentes informations de service. Il formalise les feuilles de service des jours suivants et transmet les prévisions à plus long terme aux comédiens et à tous les services.

Auxiliaire à la réalisation cinéma [plus couramment nommé troisième assistant réalisateur] : sous les directives des assistants réalisateurs, il est chargé notamment de veiller à la circulation des personnes sur le lieu de tournage, d'aller quérir les comédiens dans leurs loges et les conduire sur le lieu de tournage.

rapport aux assistants qui diffère en fonction de son expérience, de sa position hiérarchique, du cadre de travail, du type de projet, du reste de l'équipe, etc. Les assistants sont en posture d'adaptation permanente et se positionnent comme de véritables chefs d'orchestres des équipes.

En effet, afin de travailler au service du projet, l'équipe a besoin de certaines informations. Or, « communiquer ne signifie pas tout dire, tout le temps et à tout le monde. Au contraire. La communication impose de choisir les informations, les hiérarchiser, prendre du recul et travailler leur traitement³⁶⁸ ». Les assistants doivent sélectionner les informations qui concernent chacun et les transmettre, afin de ne pas noyer les artistes et techniciens sous un flot de données qui ne les concernent pas, mais qu'ils aient tout de même les éléments essentiels pour travailler efficacement. Lors du tournage, le troisième assistant reçoit beaucoup d'informations au talkie et ne va pas forcément communiquer des informations sur les voitures de jeu à l'équipe HMC (Habillage, Maquillage, Coiffure) pendant la préparation des acteurs.

De surcroît, la hiérarchie est très ancrée dans ce milieu. Pour Jean Serres³⁶⁹, il y a une structure « verticale » au sein de ces équipes (le régisseur général est le supérieur du régisseur adjoint, l'ingénieur du son celui du perchman, etc.), et les assistants réalisateurs exercent une coordination « horizontale » pour les lier au service d'un projet commun. Ils développent une autorité basée sur la bonne volonté de l'équipe, leur adhésion au projet et au groupe. Étant en équipe mise en scène, le deuxième assistant réalisateur n'est par exemple pas le supérieur de l'accessoiriste, mais doit tout de même lui transmettre des indications ou s'assurer qu'elles ont bien été transmises. Ainsi, socialement parlant il est d'autant plus complexe de gérer cet ensemble d'artistes et techniciens que les relations et rapports hiérarchiques qui les lient sont extrêmement divers. De plus, sur un tournage la coordination d'équipes et la communication se font dans un environnement sous pression constante en raison d'enjeux artistiques, temporels et économiques, en mouvement perpétuel et avec des interlocuteurs nombreux et différents à chaque projet. En effet, comme les équipes changent d'un tournage à l'autre, il n'est pas pertinent d'instaurer une méthode universelle à appliquer en termes de communication, même si les objectifs sont similaires. Être assistant réalisateur, c'est « assembler toutes les pièces du puzzle alors que celles-ci changent constamment de forme³⁷⁰ ». Il est nécessaire de s'adapter non seulement aux individus qui changent, mais aussi aux besoins du projet, à la volonté du réalisateur et au contexte de production (la communication ne peut pas être la même sur une série télévisée quotidienne installée depuis des années et sur un court-métrage).

Ainsi, de la relation à la communication, comment le premier assistant réalisateur, en coordination avec ses deux assistants, dirige-il des équipes à la fois dans toute leur pluralité et dans leur individualité au long de la création d'une œuvre audiovisuelle ?

Cet article a été écrit à l'aide de témoignages de premiers, deuxièmes et troisièmes assistants mise en scène sollicités dans le cadre d'un mémoire de fin d'études éponyme à l'article : Victor Baussonnie, Nicolas Bergeret, Anaëlle Cohen, Mickaël Cohen, Alice Di Giacomo, Guillaume Fafin, Laura Fourneaux, Teddy Laroutis, Louise Milcent, Maryline Nobili, Benoît Rivière, Sophie Rossi, Benoît Seiller et Anaïs Versini. Leurs propos ne sont pas directement cités, mais l'ensemble de l'article se nourrit de leurs témoignages sur le métier, récoltés entre août 2019 et janvier 2020. La construction de l'article s'est également faite avec l'aide de Mathilde Barbier, troisième assistante mise en scène.

³⁶⁸ Edouard Rencker, *Le nouveau visage de la com' interne*, Paris, Eyrolles, 2008, p.131

³⁶⁹ Jean Serres, *L'assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989, p.8-9

³⁷⁰ Zelda Colonna-Desprats, « Portrait d'un assistant réalisateur : Pierre Zagdoun », *Diacritik cinéma*, 2019

La création de relations adaptées au contexte du projet et à ses besoins permet d'instaurer une confiance mutuelle. Les assistants réalisateurs doivent s'adapter au cadre de travail, qui détermine les relations, afin d'exercer une communication pertinente.

Construction de « l'être ensemble »

Outre l'équipe mise en scène, chaque assistant réalisateur est en relation avec des pôles ou des personnes différentes dans ces pôles (le premier assistant avec le chef opérateur par exemple). Il s'agit de principales relations de travail, mais bien évidemment, au moment du tournage comme en préparation, les assistants sont susceptibles d'interagir avec chacun. Comme expliqué précédemment, le travail dans ce milieu s'effectue dans un système hiérarchique pyramidal très ancré. D'après Robert Mucchielli³⁷¹, une structure formelle – comme celle d'une équipe de tournage – procure un sentiment de sécurité à chacun puisqu'elle est garante de bonne entente entre les individus, mais aussi de confiance en l'aboutissement du projet, de coordination et de la coopération de tous.

À cette structure déterminant en partie les relations, s'ajoutent les relations personnelles : « tout groupe humain a une structure affective informelle qui détermine les comportements des individus du groupe les uns par rapport aux autres³⁷² ». Ces sentiments se développent en fonction de différents facteurs, comme le fait que professionnellement, plus nous travaillons avec une personne, plus la probabilité de développer une relation amicale, donc interpersonnelle, est grande. De plus, d'après Robert Cialdini³⁷³, plus une personne a des valeurs et des intérêts communs aux nôtres, plus nous entrons facilement en relation, car nous pensons qu'elle éprouve les mêmes sentiments que nous. Il s'agit d'un des principes fondamentaux de la psychologie auquel est soumis le comportement humain : la similarité. « Nous aimons ce qui nous ressemble. Ce fait semble rester vrai, que la ressemblance réside dans les opinions, la personnalité, le milieu, ou le mode de vie⁶ ». Cette relation de proximité aide à la communication et la compréhension de l'autre et fait gagner en efficacité. Par exemple dans une équipe mise en scène, lorsque le premier et le troisième assistant ont l'habitude de travailler ensemble, le premier assistant peut développer une confiance envers son troisième pour l'informer des éventuels retards ou avances de la préparation HMC et se réorganiser en fonction, tout comme le premier informera le troisième des avancées du plateau. Il s'agit d'un travail commun, chacun faisant confiance à l'autre pour lui communiquer les bonnes informations et se répartir le travail.

De plus, les conduites et interactions des différents individus sont influencées par le comportement des autres, et le groupe se trouve dans une situation d'inter-influence. « Être un individu signifie : être membre d'un monde social et produire des mondes subjectifs propres en rapport avec les mondes collectifs³⁷⁴ ». Chacun est responsable de ce qu'il apporte à l'ensemble du groupe. L'empathie d'une personne envers un acteur qui a des difficultés à se souvenir de son texte va susciter de l'empathie de la part de l'équipe – à *contrario*, une attitude négative face à cette situation va emmener d'autres personnes à réagir négativement,

³⁷¹ Roger Mucchielli, *La dynamique des groupes*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, collection formation permanente, 2008, p.79

³⁷² Ibid, p.18

³⁷³ Robert Cialdini, *Influence et manipulation*, Paris, Pocket, 2004, p.243

³⁷⁴ Gunter Gebauer, « Comment une société est-elle possible ? », *revue internationale de philosophie*, n° 220, 2002

ce qui n'est pas constructif sur un plateau où l'équipe doit avancer ensemble pour construire l'œuvre. L'expression des relations d'un individu à l'autre influence les sentiments du groupe et l'ambiance globale régnante.

Aussi, lorsque certaines règles de comportement communément admises ne sont pas respectées, les relations peuvent en pâtir : concernant la règle de réciprocité, « la règle générale dit qu'une personne qui se comporte d'une certaine façon envers nous est en droit d'attendre de notre part une attitude similaire³⁷⁵ ». Cette règle est extrêmement ancrée chez l'humain ; elle s'applique à tous les échanges, quels qu'ils soient. Sur un plateau, les assistants émettent et reçoivent constamment des demandes des autres corps de métier. Ainsi, un troisième assistant réalisateur a tout intérêt à rester en bons termes avec ses collègues régisseurs. Pour ce faire, il peut dépasser ses fonctions avec de petits gestes, comme ramener les parapluies empruntés pour les acteurs au camion régie en fin de journée, afin de leur éviter une recherche pénible voire une perte de matériel. Si les relations se dégradent, il devient plus délicat, les jours suivants, de travailler en concordance. Il faut aussi savoir s'aider dans les situations difficiles afin d'avancer au mieux dans la journée et de pouvoir continuer de remplir les demandes de chacun.

La traduction chinoise du mot crise désigne deux termes, le danger et l'opportunité. Ce que détecte aussi le sociologue Edgar Morin : « ici, s'éclaire le double visage de la crise : risque et chance, risque de régression, chance de progression. C'est ce que la crise met en œuvre, et nécessairement l'une par l'autre, désorganisation et réorganisation ; toute désorganisation accrue porte effectivement en elle le risque de mort, mais aussi la chance d'une nouvelle réorganisation, d'une création, d'un dépassement » (1984). La crise se caractérise par l'accélération du temps de la décision, par la montée soudaine des pressions, par l'urgence. En conséquence, les flux d'informations s'embouteillent et il devient délicat de distinguer l'essentiel de l'accessoire. Chaque interlocuteur souhaite obtenir l'information privilégiée³⁷⁶.

Il est alors du devoir des assistants de faire circuler les bonnes informations aux personnes impactées par les décisions, qui transmettront à leur tour leurs ordres à leurs équipes, le tout en imposant le calme sur le plateau. Un tournage comprend une certaine marge d'incertitudes, que chacun s'accorde à réduire et maîtriser, mais qu'il est impossible d'avoir totalement sous contrôle (comme les variations météorologiques). En outre, la règle de réciprocité est un mécanisme d'adaptation spécifique aux êtres humains, qui constitue la base des relations de travail sur un tournage et « permet la division du travail, l'échange de différentes sortes de produits, de services (ce qui permet la spécialisation) et la création d'interdépendances qui rassemblent les individus en unités très performantes³⁷⁷ ». Cela explique l'efficacité d'une équipe de travail constituée de tant de corps de métiers différents, travaillant ensemble au service d'un même projet.

Détermination du contexte et adaptation

La durée de travail et de présence sur un projet en préparation varient en fonction du poste occupé au sein de l'équipe mise en scène (cela vaut également pour les autres équipes). Le troisième assistant réalisateur doit en général s'intégrer dans une équipe déjà soudée par les semaines de travail commun et nouer des liens très rapidement, alors que le deuxième assistant est recruté plusieurs semaines avant lui et a déjà eu une étroite collaboration avec le premier.

³⁷⁵ Ibid, p.62

³⁷⁶ Thierry Libaert, *La communication de crise*, 2^{ème} édition, Paris, Dunod, 2005, p.57

³⁷⁷ Robert Cialdini, op. cit. p.37-38

Également, en fonction du format de l'œuvre tournée (série, long-métrage, court-métrage, publicité, clip...), les individus vont construire des relations différentes, puisque les objectifs et conditions ne sont pas les mêmes.

Un " climat de groupe " peut changer notre conduite du tout au tout, au point de mettre en question, pour un observateur non averti, l'unité de la personnalité. [...] Les mêmes personnes ont des comportements différents selon l'environnement ; leurs réponses et leurs réactions varient selon les " climats " des groupes où elles se trouvent³⁷⁸.

Ainsi il y a une adaptation du comportement en fonction du contexte et de l'environnement. Les individus jouent des rôles déterminés par des normes sociales, définissant une attitude et posant le socle de la relation : « un rôle se définit comme la mise en scène de nos relations qu'un contexte va révéler³⁷⁹ ». Il ne s'agit pas d'un jeu auquel se prêtent les individus, mais d'une adaptation naturelle de leur comportement à leur environnement et leurs interlocuteurs. Il est cependant complexe d'en sortir et de se comporter différemment une fois la journée terminée, puisque les relations ont été déterminées par ces rôles – le risque étant même de détériorer cette relation première construite sur ces bases de rôles de travail.

Comparons la fabrication d'un clip à celle d'un téléfilm. Le clip a une durée de tournage de quelques jours et une durée de préparation également très courte. L'équipe est souvent petite, pour des raisons de budget et de besoins techniques. Il y a donc une nécessité de construire très rapidement des relations de confiance afin d'avancer ensemble et de donner le meilleur de chaque équipe (constituée pour la plupart des départements d'une seule personne) dans des conditions de travail qui sont parfois difficiles. Il y a une nécessité de produire beaucoup et très rapidement. Toutes les équipes sont assez naturellement unies autour du projet et le fait d'être dans des départements différents est peu source de division du fait du nombre peu important d'individus. Sur un téléfilm, il y a plusieurs semaines ou mois de préparation en fonction des postes, et le tournage dure quelques semaines, voire mois. Les équipes sont également plus grandes. Les relations s'instaurent dans la durée, et la proximité avec chaque membre de l'équipe est plus complexe à mettre en place du fait du nombre plus conséquent de celle-ci. La manière de s'adresser à l'équipe et de communiquer doit donc être différente et s'adapter au contexte de travail, puisque les relations ne peuvent être les mêmes. À partir de là, il est nécessaire de réadapter sa méthode de travail à chaque nouveau projet, en fonction de ses besoins spécifiques et de son équipe. Cela est valable pour tous les corps de métier ; les assistants doivent ainsi cerner le plus rapidement possible les méthodes de travail des techniciens et artistes qui les entourent, afin de répondre avec pertinence à leurs besoins et d'optimiser le temps de travail des journées. Par exemple, souvent le chef opérateur du son se charge d'équiper les acteurs. Cependant, en fonction de sa relation avec son assistant (ou en fonction de la situation) cela peut être ce dernier qui s'en occupe. Le troisième assistant réalisateur doit donc comprendre le fonctionnement de cette équipe, afin, une fois que les acteurs sont prêts en termes de HMC, d'aller trouver la bonne personne qui leur posera les micros. Les assistants réalisateurs doivent donc avoir une compréhension fine et rapide des personnes qui les entourent et des relations qui les lient, afin de pouvoir les coordonner au mieux au service de l'œuvre.

Communiquer pour orchestrer

³⁷⁸ Roger Mucchielli, op. cit. p.37

³⁷⁹ Gustave-Nicolas Fischer, « Le concept de relation en psychologie sociale », *Recherche en soins infirmiers*, n° 56, 1999, p.9

Comme vu précédemment, les assistants réalisateurs sont les rouages entre les équipes, permettant la fluidité du travail en préparation et sur le plateau. Il faut avoir une équipe soudée, et cette cohésion est en partie du ressort des assistants. Le sentiment d'appartenance est essentiel en communication. D'après Roger Mucchielli :

La qualité de l'adhésion personnelle est elle-même d'abord la résultante de plusieurs facteurs relatifs au groupe lui-même : l'interconnaissance ; la confiance dans les autres membres du groupe ; l'implication personnelle dans les objectifs du groupe, c'est-à-dire l'assimilation (l'incorporation) personnelle des buts du groupe ; l'assimilation des normes groupales³⁸⁰.

Les assistants réalisateurs ont ainsi une solide connaissance des métiers des artistes et techniciens qui les entourent, afin de savoir qui s'occupe de quel besoin du projet, et à quel moment il est pertinent d'effectuer une demande. Cela crée de la confiance et une plus grande coopération au sein de l'équipe. Il est également important d'être concis et de pouvoir se faire comprendre aussi bien d'un chef d'équipe que d'un stagiaire, toujours dans une perspective de fluidité de circulation des informations.

Aussi, l'honnêteté et la transparence (concernant les retards et heures supplémentaires par exemple) permettent d'établir et de conserver la confiance. Ainsi, si les assistants réalisateurs communiquent mal ou transmettent les mauvaises informations, une certaine méfiance envers eux peut s'installer. Cela nuit à la fluidité du travail et à la cohésion générale. Si un troisième assistant demande le silence alors qu'un plan est encore en préparation et qu'il n'y a pas de raison justifiée, lorsqu'il y en aura réellement besoin, il lui sera plus difficile de se faire respecter car l'équipe ne pourra pas avoir confiance en la pertinence de la demande. Une communication manquant de clarté peut avoir de lourdes conséquences :

La confusion déclenche une recherche immédiate de la signification, afin de diminuer l'anxiété inhérente à toute situation incertaine. Il en résulte un accroissement inhabituel de l'attention, doublé d'une promptitude à établir des relations causales, même là où de telles relations pourraient sembler tout à fait absurdes. [...] Il est vraisemblable que toute personne en proie à la confusion se précipite sur des conclusions étayées par le premier fait tangible qu'elle aura cru détecter à travers le brouillard des circonstances³⁸¹.

Ainsi, une réponse non pertinente peut être apportée à une nécessité du tournage s'il y a quiproquo. Et, en plus de faire perdre du temps et de véhiculer des informations erronées – et donc d'engager un travail ne correspondant pas à une demande – les quiproquos sont sources de tensions et nuisent à la cohésion, et donc à la communication à venir. C'est pourquoi il est primordial pour les assistants réalisateurs de s'assurer de la réception et de la bonne compréhension des informations, d'autant plus que ces dernières changent très régulièrement. L'établissement des feuilles de service³⁸² permet notamment de croiser les informations de la mise en scène avec celles des autres corps de métiers et d'anticiper les besoins. En préparation, des accessoires ont pu par exemple être validés mais changer un certain nombre de fois ; la feuille de service permet de vérifier que chacun a prévu le bon matériel pour la journée suivante. Des besoins peuvent évidemment changer après l'envoi des feuilles ; les

³⁸⁰ Roger Mucchielli, op. cit. p.64-65

³⁸¹ Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité*, Paris, éditions du Seuil, 1978, p.35

³⁸² Document officiel envoyé le jour ouvré précédant le jour de tournage concerné, servant de convocation aux artistes et techniciens. Dessus sont indiquées les séquences tournées dans la journée, les horaires, lieux et conditions de tournage, ainsi que les acteurs et le matériel par séquence, les prévisions des journées à venir... Il y a une feuille de service par jour.

assistants informent des changements les personnes concernées, et doivent donc être au fait de toute modification.

Conclusion

Ainsi, la complexité de la communication réside à la fois dans la multiplicité des relations des assistants réalisateurs et dans la diversité des personnalités auxquelles ils doivent s'adapter en permanence, et ce très rapidement. Les assistants ont une position particulière, guidant des équipes sans en être les chefs, donnant des indications et transmettant des informations à chacun alors qu'ils appartiennent à des équipes différentes. Ils doivent « trouver des points d'entente, des compromis pour l'intérêt collectif, être à l'écoute des difficultés rencontrées par les membres de l'équipe, valoriser et stimuler les collaborateurs et recentrer sur les objectifs du tournage³⁸³ ». Les assistants réalisateurs doivent donc être des sortes de caméléons de la communication, sachant se réadapter à chaque interlocuteur et être au fait à la fois des besoins du projet pour transmettre les bonnes informations, mais également des impacts de chaque décision et de la manière dont elles vont être concrétisées. Le but est de guider l'équipe dans un environnement d'efficacité vers le juste objectif, pour construire au mieux – et dans les règles – l'œuvre audiovisuelle.

Il est ainsi évident que le travail des assistants n'est pas matériel, mais explore des liens humains. Il est à ce titre, pour certains, peu perceptible. La construction de relations de confiance peut alors aider à comprendre la légitimité des assistants réalisateurs à transmettre des demandes et à croire en la véracité des informations transmises, même si ces dernières peuvent bien évidemment être remises en question. Toute la qualité des assistants réalisateurs tient à leur capacité à guider une équipe tout en s'adaptant à chacun, pour pouvoir l'orchestrer et satisfaire les besoins de l'œuvre.

³⁸³ Arielle Pannetier, *Étude des métiers de la filière réalisation pour l'Observatoire prospectif des métiers et qualifications de l'Audiovisuel – le métier d'assistant réalisateur*, Paris, Commission Paritaire Nationale, 2011, p.30

Adapter la communication dans l'organisation du travail au cinéma

Colombe Jullien

Introduction

Le cinéma étant transmetteur d'un point de vue, d'un regard et communicateur d'idées ; il peut s'emparer des méthodes de communication aussi bien dans sa forme que dans ses enjeux de fabrication. Cette communication va être prise comme base structurante de l'organisation pour son travail si particulier. Pourtant, ce qui semble être de l'ordre de l'évidence dans un domaine industriel où la méthode et les choix de communication sont clairement identifiés, devient en réalité presque incertain face aux nombreuses spécificités du secteur dans lequel il s'inscrit.

L'ambivalence indiscutable et la coexistence entre art et industrie est au cœur de tous les enjeux du travail au cinéma et impose à la fois des critères de méthodes, de rigueur et de contraintes, mais également une nécessité d'adapter son travail au service d'un discours artistique et d'un regard singulier. Une faculté d'adaptation est par conséquent absolument nécessaire dans ce secteur au système particulièrement versatile et incertain.

La question de la communication des organisations au cinéma, doit donc pouvoir s'adapter à un certain nombre de paramètres changeants, dû au caractère artistique de l'objet produit. Cette adaptabilité se fait à plusieurs niveaux dans un contexte plus global d'organisation générale du travail : la situation liée au secteur d'activité, celle qui concerne la société de production (d'un point de vue économique et humain notamment), puis celle inhérente au film en lui-même et enfin aux différentes étapes de fabrication de ce film. L'ensemble de ces quatre niveaux rend compte d'un nombre infini de combinaisons qui rendent la question des interactions irrégulière au sein et entre les équipes. C'est donc à partir de ces quatre niveaux d'analyse que nous allons explorer la question de la communication dans le cadre de la fabrication d'un film de cinéma. Il s'agira de réduire progressivement notre loupe en commençant par le secteur entier jusqu'à arriver à la caractérisation des étapes de fabrication.

Le fonctionnement du secteur cinématographique et son développement managérial

Premièrement, il semble nécessaire de prendre en compte toutes les caractéristiques inhérentes au secteur d'activité qui nous concerne. C'est la première étape, celle qui cadre les critères de communication dans un contexte de travail particulier, celui du cinéma. Les spécificités du secteur cinématographique tiennent de cette ambivalence paradoxale entre l'industrie (importance des techniques, degrés forts de hiérarchies, procédures strictes, etc...) et l'art dans toute sa singularité. Cette ambivalence se caractérise de manière très concrète par une activité de nature temporaire, un système économique très instable et des solutions

sociales plus ou moins adaptées. Pierre-Michel Menger, sociologue du travail, analyse ce paradoxe propre aux arts du spectacle en définissant les enjeux organisationnels et communicationnels de la branche.

(...) D'où l'existence d'une grande variété de solutions organisationnelles au problème de la mobilisation des ressources humaines et matérielles, depuis les formes d'intégration stable de la totalité ou de la plus grande partie des facteurs de production dans une entreprise durable, jusqu'aux modalités les plus éphémères de combinaison des facteurs à l'occasion de la réalisation d'un unique spectacle³⁸⁴.

Alors que la question de la répétition est au cœur de notre vision de l'industrie, au cinéma (comme dans tout domaine artistique), une des particularités vient du fait que chaque film est un objet produit de manière unique. Il s'agit de fabriquer un prototype à chaque fois différent du précédent avec des spécificités propres en termes de résultat évidemment, mais également en termes de fabrication et c'est ce qui nous intéresse ici.

[...] la pluralité des " profils de création " ou encore de « procès de production », que Rodin enchaîne ou mène de façon parallèle rend difficile l'identification d'un comportement unique de création, avec un processus d'apprentissage qui permet la duplication régulière d'une forme³⁸⁵.

Ce renouvellement constant est à l'origine de toute la diversité culturelle proposée par l'art qui en conséquence, entraîne de réels écueils en termes de stabilité et de pérennisation au sein du secteur cinématographique.

En opposition avec l'industrie de répétition, l'activité au cinéma est temporaire par nature. Sa durée dépend de la durée de fabrication de cet objet unique qui se caractérise par des étapes de travail très clairement définies³⁸⁶. Pour une très grande majorité, les contrats sont courts, les équipes changeantes et le régime d'intermittence³⁸⁷ relativement adéquat à la versatilité du système puisque « la forme d'emploi dominante est l'emploi intermittent ; elle tend à s'imposer partout où l'intégration des facteurs de production au sein d'entreprises permanentes de dimensions importantes n'est plus viable sans le secours d'aides publiques »³⁸⁸.

Le dispositif d'emploi en lui-même est donc caractérisé par cette adaptabilité : celle d'une embauche flexible, de courte durée, mais également celle d'un salarié capable de souplesse et de disponibilités. Contrairement aux autres branches industrielles, le secteur cinématographique embauche donc dans la majeure partie des cas pour une durée déterminée, celle de la fabrication d'un film. Cela a pour conséquence que le développement managérial et les solutions de communication ne peuvent être mis en place par des stratégies pérennes comme les autres secteurs d'activités pourraient être amenés à le faire par le recours au CDI.

³⁸⁴ Pierre-Michel Menger, « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, no 1, 1991, p. 65

³⁸⁵ Christian Bessy, et Pierre-Marie Chauvin, « Pierre-Michel Menger, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, 2009, Gallimard-Seuil, Paris, coll. « Hautes Études », 667 p. », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 6, no. 2, 2010, p. 172

³⁸⁶ Nous y reviendrons dans notre dernière partie.

³⁸⁷ L'intermittence étant un régime spécifique permettant d'alterner chômage et périodes d'emploi au sein de la branche spectacle (spectacle vivant, cinéma et audiovisuel) par la succession de contrats courts (CDDU) et d'indemnités des périodes non travaillées.

³⁸⁸ Pierre-Michel Menger, art. cit. p. 62

Les méthodes de communication doivent alors pouvoir s'adapter de manière constante en fonction de l'équipe, du nombre d'individus, de la durée de l'embauche, du niveau d'engagement, là où traditionnellement nous sommes plutôt amenés à considérer que c'est une équipe et des postes stables qui engendrent des stratégies et procédures durables.

La prise de risque attachée au choix d'une carrière artistique, où le succès est hautement aléatoire d'une part, et l'impératif de flexibilité propre aux organisations artistiques d'autre part, ne sont pas conciliables sans l'existence d'un mécanisme de socialisation du risque professionnel : le système d'emploi intermittent propre aux divers secteurs professionnels du spectacle est en effet remarquable par l'articulation entre emploi et chômage sur laquelle il fonde sa viabilité³⁸⁹.

Dans ce contexte de multiplication des embauches à durée déterminée, les salariés acquièrent le statut d'intermittent, qui se joint en deux phénomènes : discontinuité et multi-emploieurs.

Il est par ailleurs important de noter que l'existence de la Convention Collective de la Production cinématographique - qui est le fruit de dialogues sociaux et de négociations - est au cœur de toute l'organisation de ce secteur et vient légiférer et protéger les travailleurs en tentant de compenser la précarité évidente par des mesures législatives. C'est le cas notamment des grilles de salaires minimums déployés dans les annexes sur des rémunération de contrats à durée déterminée ouvrant droit au régime intermittent. Bien qu'équilibrées en droit, ces rémunérations et les charges sociales associées sont supérieures à celles du régime général, compensant ainsi la précarité de l'emploi des techniciens et ouvriers du cinéma notamment mais également selon Pierre-Michel Menger à « inciter le travailleur à remplir loyalement et efficacement son emploi, si temporaire soit-il »³⁹⁰. En effet, les conditions de travail qui sont une conséquence indirecte d'un dialogue social, donc d'une communication raisonnée entre les différents acteurs d'un secteur, pourraient être particulièrement contestées dans les secteurs qui connaissent des difficultés d'embauche et de fidélisation salariale³⁹¹.

Cela nous conduit à un aspect très représentatif du secteur cinématographique, celui de l'attractivité. Les différents syndicats, associations et accords de branche offrent la possibilité par ce dialogue d'améliorer les conditions de travail, d'organisation et de communication interne. Le cinéma étant un domaine particulièrement attractif, où la demande reste supérieure à l'offre, le salarié à lui seul ne peut que se soumettre aux méthodes d'organisation mises en place.

C'est logiquement dans les mondes de l'art où l'imprévisibilité de la réussite est la plus forte, en raison de la vitesse de succession des modes et de renouvellement des courants d'innovation esthétique, de l'inexistence de barrières sélectives à l'entrée, et de l'organisation même du marché, que la surpopulation est la plus importante³⁹².

³⁸⁹ *Ibid.* p. 62

³⁹⁰ Pierre-Michel, Menger, art. cit. p. 67

³⁹¹ Cf. bilan de l'ANI QVT (2013) par l'ANACT (2019) « Un cap à tenir. Analyse dynamique de l'Accord national interprofessionnel Qualité de vie au travail – Egalité professionnelle du 19 juin 2013 », ANACT, 21 février 2019

³⁹² Christian, Bessy et Pierre-Marie, Chauvin « Pierre-Michel Menger, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, 2009, Gallimard-Seuil, Paris, coll. « Hautes Études », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 6, no. 2, 2010 p. 207

Un phénomène de surperformance vient alors s'y ajouter : après avoir pu accéder à ces places si désirées, il est important de pouvoir les conserver en ayant une attitude performante, flexible, voire auto-managée, et la question de la communication se joue quasi-individuellement dans un but d'efficacité et de productivité absolument nécessaire au maintien du poste, même si ce n'est pas formulé en ces termes.

La société de production cinématographique

Le deuxième niveau d'adaptabilité à analyser est à l'échelle de l'entreprise. Une fois le secteur d'activité défini avec ses contraintes et ses enjeux, la question de la communication n'est pas cristallisée. Elle doit pouvoir s'harmoniser à une culture d'entreprise, des moyens financiers et humains plus ou moins importants, etc... La société de production en tant qu'employeur principal, garant juridique mais également représentant artistique, a elle-même une identité culturelle et organisationnelle. Cette identité d'entreprise se multiplie en cas de co-production et amplifie dans le même temps la question de l'adaptabilité qui se doit d'harmoniser les conséquences de cette association éphémère.

Au sein même d'une société de production de cinéma, il faut pouvoir distinguer ce qui est de l'ordre de la gestion de la fabrication d'un film (avec toutes les étapes que cela engendre sur lesquelles nous reviendrons) de ce qui relève de la gestion d'entreprise. Ce deuxième point nous ramène spontanément vers une démarche relativement pérenne et durable puisque, si l'objet produit est de nature temporaire, la société quant à elle ne se reconstitue pas à chaque nouveau projet, reste à priori viable dans le temps et pourrait même faire l'objet d'une stabilité en termes d'embauche, de gestion humaine et de techniques de communication interne. Pourtant, la notion de pérennité et d'engagement, y compris au sein des sociétés elles-mêmes n'est pas si évidente. L'une des principales raisons de ce manque d'engagement est liée à un contexte économique particulièrement instable. La question de financement est en effet étroitement liée à la fabrication du film. Ce dernier dépend lui-même d'un calendrier de commissions diverses et de l'approbation ou non des comités de lecture lors de son développement. Ce système rend objectivement le développement de la production en tant que société beaucoup plus aléatoire pour les économies qui ne peuvent pas s'appuyer sur les recettes engendrées par leurs précédents films. Ces problématiques économiques ont été particulièrement contestées par les membres du Club des 13 : « On est passé d'une logique où la société de production existait pour porter un projet, à une logique où la rentabilité de la société prime, jusqu'à parfois induire la nécessité de produire pour la faire vivre »³⁹³.

La question de la trésorerie devient alors un sujet incertain, et ce qui aurait pu être de nature stable et pérenne au sein de la société ne l'est donc pas automatiquement. En outre, si l'emploi qui est géré de manière décorrélée à la fabrication du film est également lui-même variable, les méthodes de communication ne peuvent elles aussi qu'être variables. La difficulté réside dans la flexibilité et l'adaptabilité : le passage de trois à cent salariés en est un exemple (passage donc d'une gestion d'entreprise à une gestion de fabrication).

La forme dominante d'emploi à courte durée correspond non pas à un partage d'une offre rare de travail entre un nombre élevé de travailleurs, mais aux exigences de flexibilité d'entreprises confrontées à une

³⁹³ Le Club des 13, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, édition Stock, 2008 p. 88

obligation constante de réorganisation rapide des facteurs de production pour chaque nouveau projet, à une demande versatile, à des discontinuités imprévisibles dans le rythme d'activité et à des incertitudes sur la durée probable de l'emploi³⁹⁴.

En dehors de cette distinction entre ces deux niveaux de gestion, les méthodes de communication inhérentes à l'organisation du travail au cinéma diffèrent selon les moyens (qu'ils soient financiers ou humains) et selon la culture d'entreprise, autrement dit ce qui est de l'ordre des choix de production. En effet, les contraintes économiques et les moyens humains imposent de fait des restrictions en termes d'organisation du travail et donc de communication, mais il existe de toutes façons différentes manières d'appréhender le travail qu'il s'agisse de gestion de société ou de fabrication de film.

Il faut comprendre que les employeurs ont à affronter plusieurs défis quand ils mettent des individus au travail : ils ont à trouver l'organisation technique du travail la plus efficace de leur point de vue d'employeurs et entrepreneurs ; ils ont également à trouver les modalités par lesquelles ils pourront obliger les individus à se conformer aux impératifs de cette organisation technique du travail ; ils ont enfin à légitimer idéologiquement leurs choix³⁹⁵.

Ce qui semble commun à chaque modèle d'organisation de production est la place laissée à la communication pour qu'elle soit la plus qualitative possible. Pour Daniel Bougnoux, « cela suppose, en interne, des relations de pouvoir qui ne soient pas exagérément hiérarchiques et qui fassent place à la motivation et à la négociation »³⁹⁶.

Cette question de la communication peut se traduire par plusieurs éléments : la transparence, le dialogue, l'information, etc... Elle se situe dans l'ensemble des modes de fonctionnement au travail, puisque le cinéma est une organisation de groupe, une collaboration sous forme d'équipe, et le collectif doit pouvoir échanger avec un vocabulaire commun dans une relative transparence permettant la délégation des tâches, etc...

Ainsi le développement de la confiance repose, selon Laurent Karsenty, non sur « le management centralisé d'un seul, mais sur l'action d'un collectif dont les membres se rendent mutuellement dépendants pour prévoir, organiser, diriger, coordonner et contrôler la production »³⁹⁷.

Les outils nécessaires à la communication dépendent ainsi des choix d'entreprises opérés et de la situation micro-économique : la mise en place de logiciels adaptés, l'instauration de réunions régulières, l'usage de la télécommunication, l'organisation en *open-spaces* sont autant d'outils possibles que les entreprises industrielles pratiquant certaines formes de management moderne ont mis en place. C'est par la mise en confrontation de ces outils avec leur utilisation concrète sur une organisation donnée que l'on peut en analyser la pertinence et jauger leur efficacité.

³⁹⁴ Pierre-Michel, Menger, art. cit. p. 70

³⁹⁵ Daniele, Linhart, *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, ERES, Coll. « Sociologie clinique », 2015 p. 12

³⁹⁶ Daniel, Bougnoux, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte, Coll. « Repères », 2001, p. 15

³⁹⁷ Michel, Parlier, « Quel management pour concilier performances et bien-être au travail », *ANACT*, mai 2016, p. 174

L'élaboration collective des règles de fonctionnement partagées réduit les risques du travail et permet ainsi de préserver la santé des travailleurs. [...] Les conditions du bien-être au travail se précisent : réflexions sur les pratiques, confrontation à des épreuves dont on tire collectivement des enseignements, proximité entre les acteurs, rôles clairement définis, compréhension des contraintes des uns et des autres...³⁹⁸.

Le film comme objet unique

Le troisième niveau de flexibilité propre aux secteurs artistiques dépend du film et de ses enjeux (court-métrage, long-métrage, documentaire, fiction, science-fiction, film d'époque, en décor naturel, en studio, etc...).

Si au cinéma certaines productions réussissent à mettre en place une certaine stabilité, la spécificité du secteur tient notamment à son renouvellement : parce que chaque film est différent, chaque technique de fabrication doit pouvoir s'y adapter. Chacune des spécificités propres au film implique une réforme dans les procédures à adopter. C'est aussi le cas des techniques de communication qui évoluent comme nous l'avons vu en fonction de la versatilité du secteur, des choix de production propre à l'entreprise mais aussi au type de film en particulier.

Un tel système d'emploi exige de la part des agents une capacité d'adaptation élevée, supérieure à celle que requerrait normalement l'emploi dans une organisation permanente, stable, où la définition des tâches et le niveau d'engagement sont mieux spécifiés [...] ³⁹⁹.

C'est à l'étape la plus primaire de la fabrication, celle de l'écriture, que toute l'adaptabilité de la production découle : l'unicité de l'œuvre tient à son scénario et l'écriture initiale raconte non seulement un récit mais également en filigrane les techniques à appliquer pour mettre en image et en son ce récit en particulier. Cet effort d'adaptation introduit par l'écriture est donc fortement lié à la durée du film, son genre, son budget, ses effets, son décor, son casting, etc... A l'inverse, nous pouvons aussi considérer que certaines constantes existent dans les pratiques ou les mécanismes propres au professionnalisme des uns et des autres. Le fait de s'adapter incessamment et d'avoir une attitude et des méthodes flexibles en termes de communication peut également apparaître comme une constante en soi : ce qui se répète inlassablement d'un film à l'autre est justement (et paradoxalement) son unicité.

Il s'agit par conséquent pour l'employeur d'obtenir tout à la fois un haut degré d'engagement et d'initiative dans une relation de travail éphémère et non routinière et une disponibilité de la main-d'œuvre artistique et technique au coût le plus bas, compatible avec l'impératif d'ajustements des investissements à la nature de chaque projet⁴⁰⁰.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 173

³⁹⁹ Pierre-Michel Menger, art. cit., p. 67

⁴⁰⁰ *Id.*

La durabilité d'une équipe et son engagement sont au cœur de la productivité et pour notre cas au cinéma, la notion d'équipe prend absolument tout son sens si nous considérons l'impact et l'influence de chaque individu en termes de dynamisme, d'énergie, d'émulation et d'organisation qui ont eux-mêmes leurs propres conséquences sur le film (d'autant que certains salariés collaborateurs de création ont également une réelle incidence artistique sur le film).

Cependant, comme dans beaucoup d'autres secteurs industriels, l'organisation du travail se caractérise au cinéma par une organisation hiérarchique très stricte et absolument indispensable dans toute la chaîne de fabrication. La notion de hiérarchie au travail se révèle dans un agencement classifié des postes qui peut se décliner sous différentes formes. Une des spécificités de la gestion du travail au cinéma est la nécessité d'une organisation par principe de subordination. Cette nécessité permettant efficacité, productivité, clarification des tâches, fonctions et responsabilités est au cœur de bien d'autres branches d'activité.

En ce qui nous concerne, l'organisation de la fabrication de film se construit par corps de métiers qui, tous additionnés, forment l'équipe technique. Une hiérarchie verticale s'opère au sein de chacun des départements alors qu'une hiérarchie transversale est nécessairement mise en place entre les départements. Cette organisation est au cœur d'une problématique essentielle de la création collaborative : pouvoir communiquer suffisamment efficacement pour que chaque agent nécessaire à la mise en œuvre puisse agir dans le même sens. En effet, la multiplicité des corps de métier permet la création d'une œuvre par la mise en collaboration des savoir-faire. La question de collaboration est indispensable pour la fabrication d'un film et ce sont les chefs de poste qui permettent le dialogue entre chaque corps de métier avec la responsabilité de donner les meilleures instructions pour que tous puissent fabriquer le même film, celui pensé par le réalisateur.

Cela est d'autant plus nécessaire que chaque étape de la fabrication (tournage ou post-production) s'engage le plus souvent dans une urgence. Cette dernière rend la hiérarchie essentielle pour la productivité du travail et par conséquent son économie. Mais la hiérarchie renvoie également à une notion de responsabilité partagée : elle est nécessaire pour que chacun ait conscience de ce partage de responsabilités et de tâches. La question de la délégation aussi est fondamentale et ne peut s'opérer qu'en utilisant des méthodes de communication adaptée au film précis sur lequel nous œuvrons, ses caractéristiques propres et ses contraintes.

Les étapes de fabrication d'un film

Enfin, il semble également indispensable de questionner l'étape du film sur laquelle on se situe, chacune impliquant une nouvelle gestion du travail en équipe et ainsi une nouvelle technique de communication. Nous pouvons aisément dissocier cinq étapes de travail classiques dans la fabrication d'un film : l'écriture, le développement, la préparation, le tournage et la post-production, auxquelles nous pourrions ajouter la distribution et l'exploitation mais qui relèvent plus de l'aspect commercial que de la production au sens industriel du terme. Nous écartons également de cette liste le suivi des productions qui concerne la gestion de société et qui relève d'une organisation globale d'encadrement au sein duquel toutes les étapes de fabrication peuvent se chevaucher simultanément sur plusieurs productions différentes. Chacune de ces étapes de travail pourraient également être redécoupées avec des étapes intermédiaires, mieux définies et plus détaillées.

Cela nous renvoie spontanément à l'idée de chaîne de travail industrielle et de division scientifique du travail. L'organisation est particulièrement segmentarisée, le travail et les tâches sont découpés, les procédures sont énoncées clairement et le travail et le rythme de l'un a des conséquences sur le travail et le rythme qui suit. Ce phénomène d'effet papillon a de réelles conséquences, arrivé en bout de chaîne, au moment de la post-production. C'est ce qu'ont tenté de dénoncer les différentes associations des métiers de la post-production dans *Le livre blanc de la post-production* rédigé par de nombreuses associations en février 2019 à l'attention des producteurs et des instances :

[...] la dernière raison de la sous-évaluation du coût de la post-production est sa place dans la chaîne de fabrication d'un film. En succédant au tournage, elle hérite souvent de nouvelles difficultés liées à celui-ci (nombre d'heures de rushes, VFX⁴⁰¹ non prévus) et sert régulièrement de variable d'ajustement budgétaire⁴⁰².

Une bonne évaluation budgétaire et humaine en amont est évidemment nécessaire mais elle n'aurait de sens sans la mise en œuvre de moyens de communication concrets entre les différentes étapes du film telles que l'instauration de réunions entre tous les corps de métiers même s'ils n'évoluent pas dans la même temporalité de la fabrication du film.

Le cinéma est un art collectif. Un film est porté de sa naissance à sa finalisation par la vision d'un cinéaste, mais il est le fruit de la collaboration de toute une équipe, aussi bien au tournage qu'en post-production. Un film se construit dans l'échange, il n'est pas simplement l'addition de talents individuels⁴⁰³.

La communication inter-étapes prend tout son sens dans le cadre d'une œuvre collaborative telle que le cinéma l'impose, mais la nécessité d'adaptabilité se situe également au sein même de chacune des étapes. En effet, pour la fabrication d'un même film pour une même société de production intégrée à un même secteur d'activité, les caractéristiques sont extrêmement changeantes en fonction de la phase de fabrication sur laquelle on porte notre regard. La nécessité d'adaptation en termes de communication du travail dépend donc à la fois des acteurs et intervenants nécessaires à cette étape, du contexte et des conditions de travail (les tâches à effectuer, les contraintes, l'environnement, etc...), de la méthodologie et des outils utiles à ce moment précis, et enfin des objectifs spécifiques. Alors que la communication inhérente à l'étape du film dépend nécessairement de celle du film lui-même, la réciproque est tout aussi vraie. Chaque individu intervenant dans son rôle et à la place que lui réserve l'étape de travail sur laquelle il s'investit, fait partie d'un tout plus important, celui de l'équipe complète du film de son écriture à sa sortie en salle. Pour Danièle Linhart, la question de l'individu au travail relève avant tout de son professionnalisme car « respecter l'humain dans le travail, c'était en l'occurrence respecter le professionnel et son point de vue, son expérience. Lui faire toute sa place pour qu'il puisse contribuer à définir son propre travail »⁴⁰⁴.

La valorisation du professionnalisme revient donc à considérer l'importance de chaque poste à chaque étape de fabrication mais aussi de mesurer les compétences et savoir-faire propres à

⁴⁰¹ Effets visuels conçus numériquement (abréviation de l'anglais *Visual Effects*)

⁴⁰² *Livre blanc de la post-production*, février 2019, p. 11

⁴⁰³ *Ibid.* p. 7

⁴⁰⁴ Danièle Linhart, *op. cit.*, p. 10

l'individu. Nous pouvons remarquer que les revendications liées aux problématiques de communication se différencient selon l'étape de fabrication et selon un certain nombre de professions différentes qui en découlent. Pour un même film, les requêtes en termes d'amélioration d'organisation et de communication d'équipe n'aura pas les mêmes définitions selon s'il s'agit des métiers de la préparation, du tournage ou de la post-production par exemple. Pourtant, les points se rejoignent. Si pour Daniel Bougnoux, « communiquer, c'est d'abord "avoir en commun" »⁴⁰⁵, il semble que la question de la communication dans un contexte de travail collectif prend tout son sens : c'est l'organisation de toute la chaîne de fabrication qui en dépend.

Conclusion

Particulièrement corrélée à l'organisation du travail et au développement managérial, la communication – qu'elle soit raisonnée ou spontanée – a de réels impacts sur la fabrication d'un objet industriel. Nous venons de le voir, c'est par la singularité de chaque objet cinématographique et leur caractère artistique que les procédures en termes de communication se personnalisent. Elles s'adaptent à la fois à un système temporaire et intermittent par nature, à des moyens de production plus ou moins importants selon la culture et l'économie de l'entreprise, mais surtout au film qui se fabrique avec tous les rouages qu'il présente.

En considérant ces éléments et le lien solide existant entre communication et management, la question de la valorisation professionnelle dans un contexte de fabrication de film où certains postes s'oublent progressivement n'impute plus seulement l'étape du film concerné, mais le secteur entier. S'assurer du bon fonctionnement d'une partie du mécanisme de fabrication revient à s'intéresser au bon fonctionnement du système entier et la question de la communication, en variant ses échelles et ses niveaux d'analyse, prend un rôle significatif tant d'un point de vue microscopique sur les outils de terrain entre les différents professionnels que du point de vue du secteur entier par l'importance du dialogue social.

Discuter oui, instaurer des espaces de discussion, oui, mais pour décider. La discussion ne peut être le contraire de la décision, il faut une régulation conjointe [...]. L'espace de discussion ne peut pas rester un simple lieu où exprimer la souffrance, c'est un périmètre dans lequel il faut instruire des conflits de critères débouchant sur des arbitrages pratiques nouveaux avec l'encadrement. C'est discuter pour décider⁴⁰⁶.

Le dialogue social comme terrain d'amélioration des conditions de travail est la première étape d'un long *process* dans lequel les différents syndicats et associations du métier œuvrent dans le maintien du respect du travail. C'est cette phase primaire de communication à l'échelle de tout le secteur cinématographique qui permet d'engendrer d'autres niveaux de communications permettant d'accéder progressivement au vif de la fabrication du film.

⁴⁰⁵ Daniel Bougnoux, *op. cit.*, p. 16

⁴⁰⁶ Michel, Lallement, Yves, Clot, « Qualité de vie au travail – Qualité du travail », *ANACT*, Entretien réalisé par Béatrice Sarazin et Thierry Rousseau, décembre 2015, p. 52

Les tentatives d'amélioration sont en perpétuelle évolution que ce soit au niveau associatif, syndical, ministériel⁴⁰⁷ ou structurel. A travers le développement de technologies nouvelles, d'outils de plus en plus facilitants et perfectionnant, et un remaniement de l'organisation du travail mené par l'essor de la production de séries⁴⁰⁸, les réflexions en termes d'organisation du travail et de communication ne cessent de s'inventer et de s'ajuster.

⁴⁰⁷ FONPEPS mis en place en janvier 2017 pour encourager l'embauche pérenne dans le milieu culturel.

⁴⁰⁸ Par exemple : présence d'un *showrunner* pour la continuité artistique, mise en place d'un management moderne chez les équipes de Netflix, et tentatives de réunions préventives en amont de certains tournages.

Epilogue

Natacha Cyrulnik

L'ensemble de ces articles dressent un tableau des modes de fonctionnement de différents métiers du cinéma. Il prouve, si c'était nécessaire, l'enjeu des interactions humaines dans la création. Mais il montre aussi que celles-ci ne sont pas toujours totalement maîtrisables, tant la dimension personnelle, voire affective, entre en ligne de compte quand il s'agit d'un acte artistique *à fortiori*.

Les temps d'interactions

L'importance de ces moments d'interaction au travail découle de la nécessité de communiquer les intentions créatrices du film, mais ils ne sont pas toujours initiés dans un cadre professionnel et peuvent se faire aussi en dehors du temps de travail officiel.

Parmi les préconisations possibles que pourrait suggérer cet ouvrage, le fait de favoriser des moments de rencontres plus ou moins informels qui permettent de mieux « se rencontrer » émerge. Dans toute création, il y a une part d'intimité qui rejaillit ; et c'est justement ce qui rend les interactions pas toujours faciles à gérer. Une revendication qui transparait souvent est alors celle de trouver ces moments de pause, qui ne sont pas totalement des temps de travail, et pour autant qui font avancer la création d'un bond. Cette question est valable pour toutes les formes de création. Combien de fois ai-je débloqué le projet d'un film en marchant au bord de la mer ? Ce n'est pas possible de faire valoir auprès de la production ce temps de promenade comme étant un temps de travail ; mais des neurologues ou des *coachs* par exemple, expliqueraient que le fait de ventiler son cerveau en faisant une activité physique aussi raisonnable soit-elle, permet de relativiser et donc de trouver des solutions à des questions que l'on rumine. Voilà une méthode de travail difficilement revendicable ou négociable, comme se promener au bord de la mer par exemple, mais pour autant, les producteurs doivent prendre en compte ces instants de prises de distance qui aident à avancer. C'est sans doute pour cela qu'un réalisateur est la plupart du temps payé en tant qu'auteur auprès des Agessa pour ce temps de création, et en tant que techniciens intermittents du spectacle pour les moments plus opérationnels avec son équipe. Mais cette situation mériterait d'être envisagée de manière plus globale afin de favoriser les interactions entre l'ensemble des acteurs de la création d'un film, que ce soit à la cantine ou en favorisant quelques heures précises dans une salle de mixage par exemple comme nous le suggère ici Agnés Horrelou.

La nécessité de ces interactions humaines, souvent en lien avec les techniques, se transforme petit à petit en une forme de revendication pour certaines personnes qui ont acceptées de témoigner. Il faudrait pouvoir les favoriser encore plus, comme notamment nous venons de l'évoquer en post-production. Ce sont alors les conditions de productions qui sont interrogées. Certains projets culturels, les plus fragiles, ont du mal à voir le jour faute de source de financements suffisantes. Dans ces conditions, le fait de rémunérer ces moments de rencontres en plus semblent impensables. Mais dans les grosses productions qui voient le jour, et notamment avec la réorganisation que mettent en place les séries, ces instants pourraient finalement s'avérer rentable, tant la part de création y gagnerait. Ces considérations pécuniaires sont supplantées par la dimension artistique. Et c'est la valorisation des relations humaines qui aide à cela.

Le processus de création

Finalement cet ouvrage vise à analyser les processus de création d'un film. Les méthodes sont définies au même titre que l'expérience de la création est analysée. A ce titre, cet ouvrage valorise une pédagogie du cinéma qui va dans le sens de ce que Alain Bergala⁴⁰⁹ revendiquait, en expérimentant la création. Il s'agit ici de processus artistique visité au prisme des interactions humaines. Les équipes au cinéma peuvent être très petites : le rapport de la Scam⁴¹⁰ au sujet des documentaristes révèle par exemple que les équipes de tournage pour ce genre cinématographique varie de trois à cinq personnes. En fiction, les équipes peuvent être beaucoup plus grosses. Si mathématiquement, le fait qu'il y ait plus de personnes nécessitent plus d'interactions entre ces protagonistes, l'exemple du documentaire montre à quel point les interactions peuvent être d'une telle importance que c'est leur qualité qui prime. Afin d'obtenir un témoignage le plus juste et sensible possible, une petite équipe s'impose. Pour autant, la complicité entre ces quelques membres doit être telle qu'ils peuvent rebondir à chaque surgissement incongru de la réalité pour le film à tourner. Cette capacité à s'adapter ou à regarder dans la même direction, quand les choses ne se passent pas exactement comme prévu dans la plupart des cas parce que la réalité est souvent plus folle que la fiction, constitue les principales qualités à avoir. La complicité entre les différents protagonistes offrira une plus grande sensibilité dans le film. Cet exemple du documentaire présente une méthode de travail basée sur les interactions humaines⁴¹¹ qui existe également pour la fiction. Si les équipes sont souvent beaucoup plus grandes, cette complicité entre les membres servira aussi toute la part artistique du film.

La création d'un film naît donc de la ligne directrice qu'insuffle le réalisateur, mais aussi des échanges entre les personnes qui y participent. La « participation », la « collaboration », la « co-création »⁴¹² sont autant de termes qui situent ces interactions, et surtout la nécessité de les prendre en compte pour réaliser un film. L'implication, l'investissement ou l'engagement des différents protagonistes insufflent l'acte de création. C'est ensemble que le film se construit. Parler de communication au cinéma, c'est tout simplement parler de création.

L'importance de la confiance pour créer

Mais si la création est ce qui relie tous ces acteurs, ils vont devoir trouver leur place les uns par rapport aux autres. La confiance est revenue quelque fois dans ces articles comme étant indispensable pour avancer dans la mise œuvre du film. Une complicité à *minima* est

⁴⁰⁹ Alain, Bergala, *L'hypothèse cinéma, petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2006.

⁴¹⁰ Béatrice, De Mondenard, « *De quoi les documentaristes vivent-ils ?* », étude de la Scam sur les rémunérations des documentaristes publiée le 16 juin 2018, <http://www.scam.fr/detail/ArticleId/5625/De-quoi-les-documentaristes-vivent-ils>

⁴¹¹ Voir notamment à ce sujet : Natacha, Cyrulnik, « *Représenter le monde pour agir avec lui, la méthode du documentaire de création* », Thèse sous la direction de Philippe Dumas et Franck Renucci. Université de Toulon- Var. Laboratoire I3M, soutenue le 22 novembre 08 ; et Natacha, Cyrulnik, « *Méthode visuelle, analyse communicationnelle d'une méthode documentaire* », in *Revista Latina de Comunicaciòn Social* n°10, Spain, Novembre 2018.

⁴¹² Natacha, Cyrulnik, « *Espaces publics et processus de créations partagés par le biais du documentaire* », in « *Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui* », *Revue Déméter*, la revue du Centre d'Etude des Arts Contemporain (CEAC) de l'Université de Lille 3, mai 2018.

nécessaire, nous dit notamment Delphine Gaud. Ainsi, si en France le réalisateur est souvent l'auteur (bien que tout ceci soit notamment nuancé dans l'article de Léa Oury), les autres corps de métiers ont souvent tendance à se positionner vis-à-vis de lui qui orchestre tout, comme étant un premier spectateur. C'est à ce titre, en imaginant ce que le spectateur va recevoir, que le producteur comme le technicien intervient dans le processus de création. Ils essaient d'anticiper les réactions, les sensations que ce qu'ils sont en train de faire va susciter au spectateur. D'une relation plus ou moins complice au départ, des émotions se mettent en place pour le spectateur au final.

« Pacte », « liberté », « engagement » et « attente » (cité dans l'article de Léa Oury) se croisent pour construire cette relation qui va permettre de créer ensemble. Il s'agit d'états qui ne sont pas formulés clairement entre les professionnels, mais qui révèlent des comportements que l'on peut prendre alors comme des savoir-être et des compétences professionnelles, tout simplement. En partant de la confiance entre les protagonistes pour la réalisation d'un film nous en venons à mieux cerner leur positionnement.

Les nuances internationales à prendre en compte

Il est important de relativiser aussi ici le fait que nous nous sommes la plupart du temps pencher sur les pratiques françaises, voire européennes. En effet, comme cela transparaît dans certains articles, les pratiques américaines ne sont pas toujours les mêmes. D'abord parce que les budgets ne sont pas les mêmes, mais aussi parce que l'histoire du cinéma hollywoodien a insufflé une manière de fonctionner en répondant le plus souvent aux injonctions du producteur, alors que l'expérience de la Nouvelle Vague en France a toujours tendance à favoriser le statut d'auteur dans nos pratiques. Le décisionnaire, ou celui qui a le dernier mot, le *final cut*, peut donc être soit le producteur, soit le réalisateur selon les méthodes, et les cultures aussi.

Ceci dit, le développement des séries et la mise en place de nouvelle pratique de création, comme cela a pu être analysé dans le rapport Berger⁴¹³ par exemple, suscite actuellement de nouvelles dynamiques qui se mettent en place. Des méthodes comme celles de « plus belle la vie » puis « un si grand soleil » dans le service public, ou « le bureau des légendes » sur Canal Plus font dates et les conditions de production et de création se modélisent autrement. Il s'agit ici de nouvelles pratiques audiovisuelles que nous ne pouvons pas ignorer puisque qu'ici aussi les interactions se font régulièrement, et elles en viennent également à bousculer le milieu du cinéma qui reste notre principal objet d'étude.

Alors que les étudiants s'inscrivaient jusqu'à présent dans des études de cinéma pour participer d'une manière ou d'une autre à la production, réalisation ou analyse de films ; ils viennent presque majoritairement maintenant sur les bancs de l'université parce que leurs premières émotions devant un écran ont eu lieu alors qu'ils étaient captés par une série. Ce phénomène de société que sont devenues les séries ne semble en être qu'à son début. Si de nombreux chercheurs se sont mis à l'étudier, gageons que cette pratique audiovisuelle va bousculer les savoir-faire qui s'étaient instaurés. C'est d'ailleurs déjà le cas avec l'apparition des *showrunners* et autres *scriptdoctors* qui s'ancrent de plus en plus dans le langage courant des « professionnels de la profession ».

⁴¹³ Alexandre, Berger, *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 15 avril 2019. Lien : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/comment-est-fabrique-le-bureau-des-legendes_976388

Encore une fois, à travers ces quelques paragraphes, nous voyons que le vocabulaire employé évolue tout en témoignant de nouvelles pratiques. Ces quelques termes en italiques ci-dessus sont en anglais et ils révèlent cette influence anglo-saxonne qui bouscule ce dont nous ne pouvions pas dire que c'était des habitudes tant elles devaient se réinventer à l'occasion de chaque tournage. Il n'en demeure pas moins que l'Europe, et surtout la France avec le statut d'auteur tellement valorisé, résiste. Elle oblige en tout cas à se poser la question de la création et de la place ou du positionnement que peut trouver ou prendre tout créateur. Cette interrogation n'est pas nouvelle. Elle reste d'actualité. Le statut du scénariste semble s'imposer beaucoup plus alors que l'on peut dire qu'il était jusqu'à il y a peu, difficile de ne vivre que de ses écrits cinématographiques. Avec cette nouvelle modélisation qu'offre les séries, il s'affirme comme un des principaux créateurs, et en vient même à tenir les cordons de la bourse en étant de plus en plus assimilé au producteur.

De la même manière, le directeur artistique que nous a décrit Violette Huyonet, s'il est un métier pour l'instant très américain, commence à émerger dans les grosses productions européennes, et notamment les séries qui là encore proposent de nouveaux modes de fonctionnements audiovisuels qui influencent de plus en plus le cinéma.

Les découvertes techniques ont bouleversé le cinéma, jusqu'à en constituer la plupart du temps des étapes historiques dans son évolution. Si les performances techniques sont toujours d'actualité, et à un rythme peut-être plus effréné encore qui nécessite toujours une adaptation face à l'obsolescence des machines, la gestion des relations interpersonnelles au cinéma en vient à inventer de nouveaux postes et à bousculer ainsi les pratiques. Ces interactions humaines deviennent un nouveau champ d'investigation pour penser la manière de mettre en œuvre un film comme nous le prouvent ces articles. Elles n'en demeurent pas moins la base pour « créer et orchestrer » dans le quotidien des réalisations cinématographiques quelques soit le type de production, valorisant ainsi de toute façon les échanges à une échelle plus humaine sans aucun doute...

Ne sont pas abordées ici les interactions avec les acteurs, et les manières de les diriger parce que déjà de nombreux ouvrages existent à ce sujet ; et sans doute, toutes les manières de diriger des acteurs sont-elles à nuancer à chaque rencontre entre deux nouveaux interlocuteurs. Mais cela pourrait faire l'objet d'un ou plusieurs autres articles. Nous aurions pu aussi traiter des interactions entre filmeur, filmé et spectateur⁴¹⁴ plus précisément dans le cadre du cinéma documentaire qui impliquent des interactions plus précises en termes de méthodes pour capter une réalité et la restituer. Nous pourrions poser cette question plus précisément à partir du moment où un micro doit être posé par exemple, et la technique questionnerait ainsi les relations mises en place dans un documentaire. Le lien plus précisément entre le décorateur et le chef - opérateur aussi pourrait être analysé de manière plus scrupuleuse pour comprendre tout ce qui se joue dans ces situations de créations de ceux deux métiers techniques qui nécessitent une grande part artistique. Ou bien, nous pourrions tout simplement regarder les enjeux entre tous les corps de métiers qui sont regroupés dans l'équipe déco d'un film : du chef déco, à l'ensemblier, en passant par le chef peintre et l'accessoiriste de plateau pour finir avec le cadreur et le chef opérateur. De la même manière, les enjeux au sein de l'équipe image ou de l'équipe son pourraient nous permettre de mieux comprendre le fonctionnement entre ces différents postes d'une même équipe... tout en ayant besoin de se tourner vers les autres ! Beaucoup d'autres situations pourraient encore être étudiées. Peut-être feront-elles l'objet d'un nouvel ouvrage à ce sujet tant les situations de

⁴¹⁴ Natacha, Cyrulnik, *op. cit.*, 2008 et 2018.

communication au cinéma sont riches et participent à toucher un peu plus doigt ce que peut être la création artistique au cinéma !

Bibliographie par articles

- « *Cinéma et communication, ou comment les “ professionnels de la profession “ interagissent pour créer* » de Natacha CYRULNIK

Bibliographie

1.1 Monographies

- ARENDETT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Folio essais, Poche, 1954 (Ed. 2006).
- ARENDETT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. Agora, 1958 (Ed. 1994).
- AUMONT, Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Les cahiers du cinéma, coll. 21^e siècle, 2007.
- AUMONT, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Mayenne, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2012.
- BELLOUR, Raymond, *L'analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 1955 (ed. 2003).
- BERGALA, Alain, *L'hypothèse cinéma, petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2006.
- BERQUE, Augustin, *Ecouméne, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2010.
- CYRULNIK, Natacha, *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud - Toulon Var, 2008.
- CYRULNIK, Natacha, *Qu'est-ce que l'éducation artistique au cinéma ?*, Montpellier, Ed. Entretemps, Coll. Horizons de cinéma, Novembre 2016.
- CYRULNIK, Natacha, « *Représenter le territoire, filmer la cité* », Habilitation à Diriger des Recherches, Alain Kiyindou garant, Université de Bordeaux - Montaigne. Laboratoire MICA, HDR soutenue le 06 novembre 2017.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 1934, (ed. 2005).
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Essais, Points, 1991 (Ed. 2004).
- ISHAGPOUR, Youssef, *le Cinéma*, Tours, Farrago, 2006.
- JOST, François, *Sous le cinéma, la communication*, Paris, Vrin, 2014.
- LAMIZET, Bernard, *Sémiotique de l'évènement*, Paris, Lavoisier, 2006.
- MUCCHIELLI, Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, A. Colin, 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.
- SOULEZ, Guillaume, *Quand le film nous parle, Rhétorique, Cinéma, télévision*, Paris, PUF, Coll. Lignes d'art, 2011.

WINKIN, Yves, *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil, 2001.

1.2 Ouvrage collectif

DENIS, Sébastien, GONOT, Antoine et SAPIEGA, Jacques, dir., *Arts numériques, narration, mobilité*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, Coll. Arts, octobre 2016.

LE CLUB DES 13, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, éditions Stock, avril 2008

MAIGRET, Eric, et MACE, Eric, *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin/INA, 2005.

PAILLE, Pierre, et MUCCHIELLI, Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, 2005.

1.3. Article de revue

ANDREANI, Jean-Claude, et CONCHON, Françoise, « Fiabilité et validité des enquêtes qualitatives : Un état de l'art en marketing », in *revue française du marketing*, Mars 2005, n°201, pp 5-21, 17 p.

TRUFFAUT, François, une certaine tendance du cinéma français, Paris, *cahiers du cinéma*, n°31, Janvier 1954.

1.4. Article paru dans un ouvrage collectif

CYRULNIK, Natacha, « Processus d'apprentissages du cinéma, en situations d'ateliers ou dans un cadre universitaire », in ESTIENNE, Nathalie et GIROUX, François, (dir.),

« l'enseignement des arts aux non-spécialistes », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Sphère éducative, à paraître en 2020.

ODIN, Roger, « Quand le téléphone portable rencontre le cinéma », in ALLARD, Laurence, CRETON, Laurent, ODIN, Roger, dir., *Téléphone mobile et création*, Paris, Coll. Recherches, Armand Colin, 2014.

Filmographie

DEPARDON, Raymond, *Délits flagrants*, 1994, 105'

- « *La direction artistique ou comment communiquer au service de la création ?* » de Violette HYOUNET

Bibliographie

1.1. Monographies

- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926
 AUMONT, Jacques, *Matières d'images, redux*, France, Edition de la différence, 2009
 BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma*, France, Presses universitaires de France collection « Que sais-je ? », 1983
 BINCTIN, Nicolas, *Droit de la propriété intellectuelle*, 3^{ème} édition, France, LGDJ Lextenso Edition, 2014
 BOUGNOUX, Daniel, *La communication par la bande*, France, Edition de la découverte, 2013
 BOUGNOUX, Daniel, *Sciences de l'information et de la communication*, France, Larousse collection Texte essentiels, 1993
 LOBRUTTO, Vincent, *The filmmaker's guide to production-design*, Etats-Unis, Alworth Press, 2002
 MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, France, Edition de Cerf collection 7^{ème} Art, 2001
 RIZZO, Michael, *The Art direction handbook for film*, Etats-Unis, Royaume-Unis, Focal Press, 2005

1.2. Articles de revue

- TRUFFAUT, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les cahiers du cinéma*, n°31, 1954, p. 15-28.

1.3. Articles parus dans un ouvrage collectif

- DELMAS, Laurent et LAMY, Jean-Claude, « Avant-Propos », in DELMAS, Laurent et LAMY, Jean-Claude, dir., *Cinéma, la grande histoire du 7^{ème} art*, France, Larousse, 2011, p. 11.
 DELMAS, Laurent, « La Nouvelle-Vague », in DELMAS, Laurent et LAMY, Jean-Claude, dir., *Cinéma, la grande histoire du 7^{ème} art*, France, Larousse, 2011, p. 152
 MICHELON, Géraldine, « Le règne des producteurs », in DELMAS, Laurent et LAMY, Jean-Claude, dir., *Cinéma, la grande histoire du 7^{ème} art*, France, Larousse, 2011, p. 66

1.4. Mémoires

- DEMOORE, Thibault, *L'importance de la communication dans l'aboutissement sonore*, Aubagne, Université d'Aix-Marseille, département SATIS, 2015
 HYOUNET, Violette, *La direction artistique au cinéma : tout un orchestre !* Aubagne, Université Aix-Marseille, département Satis, 2017.

1.5. Communication dans un colloque

FIEGELSON, Kristian, colloque « Les techniciens de l'audiovisuelle sont-ils des auteurs ? », Aubagne, organisé à Satis par le laboratoire Astram, 12 - 13 Septembre 2014.

1.6. Webographie

ADC, l'Association des décoratrices et décorateurs de cinéma, 2013, définition du métier de ripper, Consulté le 6 Août 2020, <https://www.adcine.com/Que-disent-les-Rippers-a-propaux>

BOUGOIS Annie, A glossary of terms used in criticism of films (technical terms), in *encyclopédie du vocabulaire cinématographique*, 2018, Consulté le 6 Août 2020,

https://angellier-biblio.univ-lille3.fr/etudes_recherches/cinema/glossaireanglaiscine.html

DELEUZE, Gilles, Captation de la conférence donnée par Gilles Deleuze le 17/05/1987 intitulé «L'acte de création », dans le cadre des mardis de la fondation Fémis, 2016 : Consulté le 2 Août 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&vl=fr-FR>

DICTIONNAIRE DE PHILOSOPHIE, Consulté le 30 Juillet 2020 <https://dicophilo.fr/definition/artisan/>

SACD, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatique, 2018. Consulté le 4 Août 2020, <http://www.sacd.fr/Droit-d-auteur-et-copyright.201.0.html>

Filmographie

AMERIS Jean-Pierre, *L'homme qui rit*, 2012, 1h35.

VIDOSA, Raquel, et PELLO, Pauline, *Dans la tête d'un directeur de la photographie*, Aubagne, Satis, 2016, 17'53.

- « *Les interactions de l'accessoiriste dans son travail, de la préparation à la gestion du plateau de tournage* » d'Alice KERN

Bibliographie

1.1. Monographies

AUMONT, Jacques, *La mise en scène*, De Boek Supérieur, collection Arts & Cinéma, 2000, 340 pages.

BOUGNOUX, Daniel, *Introduction à la science de la communication*, La Découverte, 2002 (deuxième édition), Collection Repères, 128 pages.

CHION, Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990, 256 pages.

ROHMER, Éric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Cahiers du cinéma, collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, 144 pages.

TRIC, Simon, *Le métier d'accessoiriste au cinéma*, Eyrolles, collection Ciné métiers, 2017, 154 pages.

1.2. Ouvrage collectif

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, 4^{ème} édition, 120 ans de théorie et de Cinéma*, Armand Colin, 2016, 336 pages.

1.3. Webographie

DO MINH, Roger, « À l'ombre du clap » interview de l'accessoiriste Octavio TAPIA, Consultation : sept 2018. <https://www.alombredudclap.fr/podcast/octaviotapia>

DO MINH, Roger, « À l'ombre du clap » interview de de Anne SEIBEL, chef décoratrice française. Publication : 2018, consultation : février 2019. <https://www.alombredudclap.fr/podcast/anneseibel>

GAILLARD Pierre, « CNC » du 7 février 2019. Consultation : février 2019. https://www.cnc.fr/cinema/actualites/laccessoiriste-de-plateau-le-bricoleur-du-cinema_931805?fbclid=IwAR3qPXI2vtzEIUEjyZndzYbiSGA7wEruCHqc5ubCijnmx5p0DuzygxguJxE

HERLIN, Benoit, France Bleu « Profession du cinéma » Publication : 2017, consultation : janvier 2019. <https://www.francebleu.fr/emissions/les-series-france-bleu/il-se-considere-comme-un-couteau-suisse-1488464385>

MAGNY, Joël, « CINÉMA (Réalisation d'un film) - Mise en scène », *Encyclopædia Universalis* Consultation : octobre 2017. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-mise-en-scene/>

PATCHES, Matt, « les 100 meilleurs accessoires de films et leurs histoires », publié en 2017. Publication : 2017, consultation : février 2018. <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/greatest-movie-props>

Filmographie

BAILLIU, Lionel, *Soupçons*, 2018, mini-série

CHARUEL, Hubert, *Petit Paysan*, 2017, 1h30

EISENSTEIN, Sergueï, *La Ligne générale*, 1929, 2h11

HAÏM, Philippe, *Les Dalton*, 2004, 1h26

JEUNET, Jean-Pierre, *Casanova*, 2015, épisode pilote

SCHLESINGER, John, *Marathon Man*, 1976, 2h05

Contacts professionnels

HERLIN, Benoît, accessoiriste de plateau (23 Février 2019)
JOLIVET, Peyo, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (10 Novembre 2018)
KRAUS, Charlotte, accessoiriste de plateau (8 Octobre 2018)
MELAYE, Didier, accessoiriste de plateau (22 Décembre 2018)
Denis MERCIER, chef décorateur (24 Janvier 2019)
PITEL, Thierry, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (8 Novembre 2018)
POUBLAN, François, accessoiriste de plateau (22 Novembre 2018)
POULET, Bastien, accessoiriste de plateau (9 Février 2019)
VALLIN, Corentin, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (8 Novembre 2018)
VENET, Emmanuel, accessoiriste de plateau, membre de l'AFAP (12 Novembre 2018)

- « *La communication d'une équipe son de fiction et son impact sur la qualité de la prise de son* » de Delphine GAUD

Bibliographie

1.1 Monographie

ABRIC, Jean-Claude, *Psychologie de la communication*, édition Armand Colin, 2004.

BALIBAR, Lucien, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision*, édition Dunod, 2015.

MANGEMATIN Matthieu, *Quel microphone pour la perche en fiction ?*, Mémoire de fin d'études : SATIS, Aubagne, Aix-Marseille Université, 2018.

MUCCHIELLI, Roger, *Le travail en équipe*, édition ESF, 2016.

1.2. Nétographie

BARNIER Martin, « 1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma » [en ligne], page consultée le 15/02/20

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4445>

NEGATIF, « Négatif le podcast, #12 Entretien avec Brigitte Taillandier, cheffe opératrice du son » [en ligne], page consultée le 23/12/19

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v9EliJtJ77Q>

Filmographie

CARLOD Stefan et VINCENT Valentin, *Radioactive*, 2019, producteurs : Adrien Labastire, Younes Nemiche, série, 4x10'.

COHEN Anaëlle et LEMARIEY Clément, *Dans la tête du chef opérateur du son*, 2013, production SATIS, 27'.

DONEN Stanley et KELLY Gene, *Chantons sous la pluie*, 1952, MGM, 103'.

Entretiens

Delphine GAUD tient à remercier tous les professionnels qui ont répondu à ses questions et ont donc guidé la rédaction de cet article :

- GUYTARD Thomas : chef opérateur du son, octobre 2019
- FOUQUES Guillaume : perchman, octobre 2019
- MANGEMATIN Matthieu : second assistant son adjoint, février 2019
- MAURIN Clément : chef opérateur du son, monteur son et mixeur, octobre 2019
- PENCHENAT Christophe : chef opérateur du son, janvier 2019
- PLENACOSTE Florian : perchman, décembre 2019
- TYMEN Thomas : chef opérateur du son, octobre 2019
- VINCENT Valentin : réalisateur, comédien, scénariste, octobre 2019
- VAN POTTELBERGE Thomas : chef opérateur du son, monteur son et mixeur, février 2019

- « *La langue montage : découverte, apprentissage et maîtrise d'une langue de travail* » de Théodine JONNET

Bibliographie

1.1. Monographie

BOISSON Noëlle, *La sagesse de la monteuse*, Paris, Éditions Jean-Claude Béhar, 2005.

COCTEAU Jean, *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

DEDET Yann, *Le point de vue du lapin, Le Roman de Passe Montagne*, Paris, P.O.L, 2017.

JURGENSON Albert, BRUNET Sophie, *Pratique du montage*, Paris, La fémis, 1990.

MURCH Walter, *En un clin d'œil, passé, présent et futur du montage*, Nantes, Capricci Editions, 2011.

1.2. Article de revue

BECKER Jacques, RIVETTE, Jacques, TRUFFAUT François, « Howard Hawk Interview », *Les Cahiers du Cinéma* n°56, 1956, p. 3-11.

1.3. Webographie

Les Monteurs Associés, 2003, *Manifeste 02 : La part du montage, la place du monteur dans la fabrication d'un film*, in Les Monteurs Associés (consulté le 24/06/2020)

<https://monteursassocies.com/publications/manifeste-02>

Filmographie

HAMUS-VALLÉE Réjane, 2011, *Paroles de chefs monteurs*, 16'38

HUE Jean-Charles, 2014, *Mange tes morts, tu ne diras point*, 94'

STÉVENIN Jean-François, 1978, *Le Passe Montagne*, 113'

- « *La communication des intentions du film lors de la post-production, le rôle du monteur son* » de Agnès HORELLOU

Bibliographie

1.1. Monographie

BALIBAR, Lucien, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision : De la prise de son à la postproduction*, Paris, Dunod, 2015, 311 p.

CHION, Michel, *L'audio-vison : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, 240p.

DELPLANCQ, Jeanne, sous la direction de Frédéric Changenet et Jean-Pierre Halbwachs, *La modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma*, Paris, Mémoire professionnel de fin d'études de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009, 93p.

DENIZART, Jean-Michel, sous la direction de Jacques Sapiéga et Rémi Adjiman, *L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons*, Aix-Marseille, Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur, 2018, 336p.

DEMOOR Thibaut, sous la direction de Thierry Aguila, *L'importance de la communication dans l'aboutissement de l'intention sonore*, Aix-Marseille, Mémoire professionnel de fin d'études, Département Sciences, Arts et Techniques de l'image et du Son, 2015, 62p.

DESHAYS, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, 192p.

1.2. Article de revue

ADJIMAN, Remi, « Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique », *Les cahiers du numérique*, n°15, 2019, p. 39-65.

ADJIMAN Rémi, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma », *Revue francophone en informatique musicale*, n°4, 2004, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01626793>

DENIZART, Jean-Michel, « Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », *Création Collective au cinéma*, n°1, 2017, p. 103-118.

LE GUERN, Phillipe, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 3 : 0, 2004, p. 101-121.

GERBAUD, Sophie, « Montage virtuel et son numérique : une révolution en demi-teinte », *CinémAction*, n°72, 1994, p. 192-198.

1.3. Webographie

ADJIMAN Rémi, 2011, Actes du colloque : Travail et création artistique en régime numérique *Mais, jusqu'où ira le monteur son ?* ; Consulté le 9 juillet 2020, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01626788>

Association Des Mixeurs, 2018, Enquête menée du 24 novembre au 15 décembre 2018, *État des lieux du mixage : Le mixage est-il promis à devenir un métier solitaire ?* ; Consulté le 9 juillet 2020 sur le site de l'ADM, <http://www.associationdesmixeurs.fr/category/etats-generaux/>

Entretien mené par Aloyse Launay, Jules Laurin, Valère Raigneau et Théo Serror, Retranscription Aloyse Launay, 2018, *Rencontre avec Nadine Muse, monteuse son*, AFSI (Association Française de l'image et du son), Consulté le 9 juillet 2020 sur le site de l'AFSI, <https://www.afsi.eu/articles/24748-rencontre-avec-nadine-muse-monteuse-son>

Filmographie

Arthur et les Minimoys, Luc Besson, 2006, 103 minutes

Entretiens

FEILDEL, Kévin, monteur son, rencontre à Rennes en Février 2018

RATHERY, Isabelle, monteuse, rencontré à Paris en Janvier 2019

BOUCHATEAU, Guillaume, monteur son, rencontré à Paris en Janvier 2019

GUILLAUME, Damien, monteur son, rencontré à Paris en Janvier 2019

TEILLARD D'EYRY, Charlotte, monteuse, rencontré à Paris en Janvier 2019

- « *La phase de développement : la maïeutique de l'écriture scénaristique à travers les échanges entre auteur, producteur et directeur littéraire* » de Léa OURY

Bibliographie

1.1. Monographie

TREMBLAY Gabrielle, *Scénario et scénariste : de la reconnaissance institutionnelle de l'objet scénaristique dans le monde de l'art cinématographique français*, Paris, LettMotif, 2015.

1.2. Ouvrage collectif

BINH N.T., MARGOLIN François, SOJCHER Frédéric, *Cinéaste et producteur : un duo infernal ?*, Paris, Klincksieck, Les Ciné-débats, 2010.

BINH N.T., MOURE José, SOJCHER Frédéric, *Écrire un film : scénaristes et cinéastes au travail*, Paris, Impressions nouvelles, Caméras subjectives, 2018.

BINH N. T., RIHOIT Catherine, SOCHER Frédéric, *L'art du scénario*, Paris, Klincksieck, Les Ciné-débats, 2012.

1.3. Article de revue

LÖWY Michael, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], n°127 | juillet - septembre 2004, mis en ligne le 25 juin 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/assr/1055> ; DOI : 10.4000/assr.1055

MILLE Muriel, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteurs », *Sociétés contemporaines*, n°101, 2016/1, p. 91-114. DOI : 10.3917/soco.101.0091. Lien : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2016-1-page-91.htm>

MUCCHIELLI Alex, « Pratiques de communication dans le management. Domaine de la psychologie ou domaine des Sic ? », *Hermès, La Revue*, n°39, 2004/2, p. 201-208. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-2-page-201.htm>

ROCHANT Éric, « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management*, n°127, 2017/5, p. 21-27. DOI : 10.3917/jepam.127.0021. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-du-management-2017-5-page-21.htm>

1.4. Rapports

BERGER Alexandre, *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 15 avril 2019. Lien : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/comment-est-fabrique-le-bureau-des-legendes_976388

CNC / SACD, *L'écriture des films et séries en France*, 9 avril 2019. Lien : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/lecriture-des-films-et-series-en-france_972178

CNC / SACD, *Le premier long métrage, quelle(s) stratégie(s) de développement ? (Structures d'accompagnement, résidences, festivals, aides financières...)*, Rencontres CNC/SACD, 20 avril 2018. Lien : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/compte-rendu-de-la-rencontre-cnscacd-du-20-mars-2018--le-premier-long-metrage-quelles-strategies-de-developpement--structures-daccompagnement-residences-festivals-aides-financieres_560902

1.5. Mémoire de fin d'études

COLLY Julie, *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?*, mémoire de fin d'études à La Fémis, juin 2017. Lien : http://www.femis.fr/IMG/pdf/production_2017_-_colly_julie_-_memoire_v2.pdf

Filmographie

- *La Fille seule*, Benoît Jacquot, 1995.
- *Tosca*, Benoît Jacquot, 2001.
- *Un couple épatant*, Lucas Belvaux, 2002.
- *38 témoins*, Lucas Belvaux, 2012.
- *Les Adieux à la Reine*, Benoît Jacquot, 2012.

Séries (par créateur)

- *Dix Pour Cent*, Fanny Herrero, trois saisons, 2014-.
- *Le Bureau des Légendes*, Eric Rochant, cinq saisons, 2014-.
- *Intrusion*, Frédéric Azémar, Quoc Dang Tran, Florent Meyer, une saison, 2015.
- *Plus Belle La Vie*, Hubert Besson, Georges Desmouceaux, Bénédicte Achard, Magaly Richard-Serrano, Olivier Szulzynger, seize saisons, 2004-2020.
- *Un Village français*, Frédéric Krivine, Philippe Triboit, Emmanuel Daucé, sept saisons, 2009-2017.

- « *Assistants réalisateurs, ou l'art de communiquer pour orchestrer* » d'Oriane BRISSON

Bibliographie

1.1. Monographies

- CIALDINI, Robert, *Influence et manipulation*, Paris, Pocket, 2004
LIBAERT, Thierry, *La communication de crise 2^{ème} édition*, Paris, Dunod, 2005
MUCCHIELLI, Roger, *La dynamique des groupes*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur collection formation permanente, 2008
PANNETIER, Arielle, *Étude des métiers de la filière réalisation pour l'Observatoire prospectif des métiers et qualifications de l'Audiovisuel – le métier d'assistant réalisateur*, Paris, Commission Paritaire Nationale, 2011
RENCKER, Edouard, *Le nouveau visage de la com' interne*, Paris, Eyrolles, 2008
SERRES, Jean, *L'assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989
WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité*, Paris, éditions du Seuil, 1978

1.2. Articles de revues

- COLONNA-DESPRATS, Zelda, « Portrait d'un assistant réalisateur : Pierre Zagdoun », *Diacritik cinéma*, 2019
FISCHER, Gustave-Nicolas, « Le concept de relation en psychologie sociale », *Recherche en soins infirmiers*, n° 56, 1999, p. 4-11
GEMBAOUER, Gunter, « Comment une société est-elle possible ? », *Revue internationale de philosophie*, n° 220, 2002, p.227-244

- « *Adapter la communication dans l'organisation du travail au cinéma* » de Colombe JULLIEN

Bibliographie

1.1. Monographie

BOUGNOUX Daniel, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte, Coll. « Repères », 2001

LE CLUB DES 13, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, édition Stock, 2008

LINHART Daniele, *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Toulouse, ERES, Coll. « Sociologie clinique », 2015

1.2. Article de revue

BESSY Christian, et CHAUVIN Pierre-Marie « Pierre-Michel Menger, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, 2009, Gallimard-Seuil, Paris, coll. « Hautes Études », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 6, no. 2, 2010, pp. 167-174

LALLEMENT Michel, CLOT Yves, « Qualité de vie au travail – Qualité du travail », *ANACT*, Entretien réalisé par SARAZIN Béatrice et ROUSSEAU Thierry, décembre 2015, pp. 45 - 53

MENGER Pierre-Michel, « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, no 1, 1991, pp. 61-74.

PARLIER Michel, « Quel management pour concilier performances et bien-être au travail », *ANACT*, mai 2016, pp.171-177

1.3. Rapports

Association des artistes bruiteurs, Association des mixeurs, Association française du son à l'image et Les monteurs associés, avec la collaboration de l'Association des directeurs de post-production, *Le livre blanc de la post-production*, février 2019

Bilan de l'ANI QVT (2013) par l'ANACT (2019) « *Un cap à tenir. Analyse dynamique de l'Accord national interprofessionnel Qualité de vie au travail – Egalité professionnelle du 19 juin 2013* », 21 février 2019

- « *Epilogue* » de Natacha CYRULNIK

Bibliographie

1.1. Monographie

BERGALA, Alain, *L'hypothèse cinéma, petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2006.

CYRULNIK, Natacha, « *Représenter le monde pour agir avec lui, la méthode du documentaire de création* », Thèse sous la direction de Philippe Dumas et Franck Renucci. Université de Toulon- Var. Laboratoire I3M, soutenue le 22 novembre 2008.

1.2. Article de revue

CYRULNIK, Natacha, « Méthode visuelle, analyse communicationnelle d'une méthode documentaire », in *Revista Latina de Comunicación Social*, n°10, Spain, Novembre 2018.

CYRULNIK, Natacha, « Espaces publics et processus de créations partagés par le biais du documentaire », in « *Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui* », *Revue Déméter*, la revue du Centre d'Etude des Arts Contemporain (CEAC) de l'Université de Lille 3, mai 2018.

1.3. Rapports

BERGER Alexandre, *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 15 avril 2019. Lien : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/comment-est-fabrique-le-bureau-des-legendes_976388

DE MONDENARD, Béatrice, « *De quoi les documentaristes vivent-ils ?* », étude de la Scam sur les rémunérations des documentaristes publiée le 16 juin 2018, <http://www.scam.fr/detail/ArticleId/5625/De-quoi-les-documentaristes-vivent-ils>

Filmographie

Plus Belle La Vie, Hubert Besson, Georges Desmouceaux, Bénédicte Achard, Magaly

Un si grand soleil, Olivier Szulzynger Eline Le Fur Cristina Arellano Stéphanie Tchou-Cotta, depuis août 2018.

Le Bureau des Légendes, Eric Rochant, cinq saisons, depuis 2014.