

La création au travail

Le film, produit d'un collectif

Benjamin Seroussi

Du travail à l'œuvre

Ce qui marque en premier lieu l'observateur d'un tournage est la quantité et la diversité du travail nécessaire à la production d'un film.

Nous donnons à « production » un sens large ne se limitant ni à la fabrication matérielle *stricto sensu* du film, ni à ce que les acteurs du monde du cinéma entendent habituellement par « production¹ ». L'amont de la production est alors constitué par l'écriture du scénario et l'extraction des ressources financières ; vient ensuite le cœur de la production : repérage, tournage, montage, mixage et étalonnage ; suivi par l'aval de la production : étapes de distribution, d'exploitation et de réception.

La réalisation d'un film est l'occasion de renouveler ou de créer des associations entre financiers, acteurs, techniciens, réalisateurs, techniques, salles, publics, etc., afin de produire un objet unique en son genre. En ce sens, elle se rattache à la « production par produit unique » (Drucker, 1954)². Celle-ci implique une succession de stades homogènes dont il faut saisir le caractère toujours créatif – propre à la confrontation problématique de multiples instances³. Mais comment cerner le travail pour saisir le produit – ici une « œuvre » ?

De la même façon que pour comprendre un style architectural on ne saurait faire l'impasse sur l'étude du chantier, de même on ne peut comprendre un film en occultant le moment du tournage – ici, celui du film d'E. Bourdieu intitulé *Vert Paradis*.

Tout au début des années 60, Pierre Bourdieu écrivait : « Debout au bord de la piste, formant une masse sombre, un groupe de spectateurs, plus âgés, ob-servent sans parler. Comme happés par la tentation d'entrer dans la danse, ils avancent et resserrent l'espace laissé aux danseurs. Ils sont tous là, tous célibataires. Les hommes de leur âge qui sont déjà mariés ne vont plus au bal. Ils y vont seulement lors de la grande fête du village, le comice agricole.

1. Isoler la fabrication matérielle *stricto sensu* est un casse-tête chinois : l'écriture du scénario en fait-elle partie ou faut-il se limiter aux travaux de laboratoire qui font enfin apparaître les photographes sur la pellicule ? De même, isoler la production comme le font les acteurs du monde du cinéma est une tâche bien difficile tant l'activité du producteur est ramifiée à d'autres. Les textes régulateurs du monde du cinéma (conventions collectives, code de l'industrie cinématographique, etc.) sont d'ailleurs particulièrement hésitants sur ce point.

2. Par exemple « une maison, un immeuble, un bateau de croisière, une turbine de réacteur », et toute production à un exemplaire (Pillon et Vatin, 2003, p. 198).

3. Le terme d'« instance » est utilisé par N. Dodier (1995, p. 13) en référence à G. Simondon (1958). Les instances, comme les « éléments techniques » de ce dernier, coexistent dans le cadre de relations « de voisinage ». Si le plateau est, comme nous le verrons, le « milieu associé » à la production du film ; la caméra, la table de mixage, les acteurs, etc. sont autant d'« objets techniques » dont les « éléments » – le diaphragme, les microphones, la voix – coexistent aussi difficilement en tant qu'instances singulières.

Ce jour-là, tout le monde est sur la promenade et tout le monde danse, même les vieux. Les célibataires, eux, ne dansent pas davantage. [...] De temps en temps, comme pour dissimuler leur gêne, ils chahutent un peu. Une nouvelle danse, une « marche » : une jeune fille s'avance vers le coin des célibataires et tâche d'entraîner l'un d'eux vers la piste [...]. » (Bourdieu, 2002, p. 112).

Ce sont ces lignes qui ont donné l'idée à E. Bourdieu de faire ce film :

« Lucas, jeune sociologue de la rue d'Ulm, se rend à Lesquire, son village natal, pour y mener une enquête sur le célibat paysan. Il s'y trouve alors pris dans un jeu amoureux, essayant de réunir un couple séparé – Simon et Isabelle – sans s'apercevoir, ni de l'amour que cette dernière lui porte, ni de l'amour qui naît en lui à son égard. Le film culmine dans la scène du bal, où Lucas-observateur (du bal des célibataires) s'oublie comme Lucas-observé (par le spectateur) ; la danse amoureuse prend le pas sur l'enquête sociologique.

Nous – sociologue observant ce tournage – avons été particulièrement sensible au déplacement de problématique du film : d'un désir de film anthropologique⁴ à la réalité d'un tournage centré sur la danse des personnages principaux, où les célibataires rêvés retournaient dans l'ombre d'où ils avaient été tirés pour laisser la place à des figurants qui n'avaient plus rien ou presque – de *l'hexis corporel* et de *l'habitus* – des figures qui les avaient inspirés, comme si seule la danse de Lucas et d'Isabelle pouvait résister, et même s'épanouir, sous les feux des projecteurs. »

L'amont de la production ne peut être négligé. Un certain nombre de problèmes y sont résolus, définissant une « variabilité externe » qui va déterminer en partie la « variabilité interne » du tournage. Le film dont il est question ici est marqué par les normes du cinéma professionnel, faisant en France du CNC⁵ une véritable annexe du travail de plateau. Il s'agit aussi du premier long métrage de l'auteur – ce qui lui donne droit à des aides sélectives à condition qu'il respecte un certain format (durée et type de pellicule) et une solidité économique et juridique (un cahier des charges fixé en amont de la production doit être rigoureusement respecté sous peine de se voir retirer les aides allouées). Avant le tournage, le « film » a donc déjà un certain nombre de caractéristiques clairement fixées, allant de *l'esthétique* – le scénario dont il faudrait préciser la réécriture par de nouveaux scénaristes à l'occasion de la recherche de financement – à *l'économique* – le budget – en passant par la *logistique* – la durée du tournage – et le *conventionnel* – téléfilm ou long métrage, choix aux multiples conséquences (Seroussi, 2003).

Nous considérons toutefois ici le moment du tournage. À partir de notre observation du tournage de *Vert Paradis*, nous allons préciser le travail nécessaire à la pro-

4. D'un « film anthropologique hésitant à la frontière de la fiction et du documentaire, au fil des années c'est devenu ce qu'on pourrait appeler un 'suspense sentimental', c'est-à-dire un suspense dont l'enjeu n'est pas la résolution d'une énigme, mais celle d'un quiproquo, d'un malentendu amoureux » (E. Bourdieu, *Dossier de presse de Vert Paradis*).

5. Centre National de la Cinématographie.

duction d'une séquence de cinq minutes du film : une journée⁶. L'analyse de cette journée, et des quelques-unes qui la précèdent, va nous permettre d'éclairer la spécificité des processus de création cinématographique, sans faire appel en amont aux catégories d'auteur et d'œuvre. Ainsi, nous suivons les perspectives ouvertes par la sociologie des sciences « en action » (Latour, 1995). Ces catégories d'œuvre et d'auteur n'apparaîtront au cours de notre analyse que lorsque les acteurs y feront appel. L'étude du *film en actes* peut alors offrir des réponses novatrices aux questions de la création collective, du pouvoir du réalisateur, de la place des techniques dans le cinéma, de l'enchaînement des plans, etc., que pose la sociologie de l'art, ou l'esthétique. La création, en effet, n'apparaît plus isolée du travail de tournage, irréductible à la trivialité du quotidien, mais comme un discours et une activité esthétique endogènes, surgissant de l'activité même de production.

« Ça tourne... enfin. » Ce cri de désespoir, si fréquent sur les plateaux, est au cœur de notre analyse. Il faut en effet du temps pour « tourner ». Suivons alors cette temporalité longue et ennuyeuse pour certains, essentielle pour la plupart. Si le premier assistant réalisation demande toujours à grands cris le silence quand « ça tourne », c'est qu'il y a bien des choses qui se passent avant que le moteur soit en marche. Le « personnel de renfort » (Becker, 1988) du cinéma fait plus qu'il ne le pense et moins qu'il ne le souhaite. « Ça tourne... déjà ! » : l'étonnement change de bord. Tant de choses essentielles se jouent dans la multitude des tâches précédant les quelques secondes durant lesquelles fonctionnent les projecteurs, pendant lesquelles les micros sont branchés et les acteurs se mettent à parler. Pour comprendre cela, pénétrons les secrets de la création, décloisonnons le discours esthétique en le resituant dans les réseaux où il est produit, suivons les méandres tracés par les acteurs en redonnant ainsi sa juste place à l'art – pour paraphraser ce que Sacha Guitry disait, avec tant de mépris et d'incompréhension, de la technique dans le cinéma. Et cela, concernant un film qui se présente précisément comme un « film d'auteur », où l'art primerait sur la technique.

Premier stade : les repérages

« Le cinéma sera un art le jour où l'on aura remis poliment la technique à sa place. » (S. Guitry, 1977)

D'abord, le repérage technique. Il est 21h00, c'est la fin d'une journée de travail et plusieurs personnes se rendent dans la future salle de bal qui n'est pour l'instant qu'une grande pièce vide utilisée pour des cours de catéchisme. En raison de circonstances exceptionnelles⁷, le repérage technique commence trois jours avant le tournage. Sont présents : l'équipe décoration – le chef décoration (Mathieu), son pre-

6. Cette journée de tournage est extraite d'une enquête ethnographique menée en 2002 sur la production de ce film (Seroussi, 2003).

7. La salle où le bal devait se dérouler a semblé finalement trop petite pour permettre de filmer les danses, le jeu des comédiens et obtenir des mouvements de caméra et des points de vue intéressants. Une nouvelle salle a donc été choisie par la régie qui la soumet au reste de l'équipe.

mier assistant, leur régisseur d'extérieur et le stagiaire – le chef opérateur (Yorick), le chef électricien (Mathias), le chef machiniste (Stéphane), l'équipe réalisation – le réalisateur (Emmanuel), la *script-girl* (Agnès), le premier assistant (Andrès) – le directeur de production (Cyrille) et le régisseur général. Ces différents spécialistes se sont rarement rencontrés tous ensemble comme ici, lorsqu'il s'agissait de préparer les autres décors. La règle générale veut en effet que chaque chef d'équipe renvoie contre seul le réalisateur. Celui-ci étant alors l'unique personne à même de centraliser des données hétérogènes renvoyant à la segmentation des différentes tâches.

A peine arrivé, chacun commence à faire les cent pas dans la grande salle pour s'y repérer puis, peu à peu, des petits groupes se forment. Yorick (chef opérateur) discute avec Stéphane (chef machiniste) et Mathias (premier assistant caméra). En effet, une image se construit avec de la lumière et du mouvement. Une « solidarité technique » (Dodier, 1995) véhiculée par la caméra relie donc ces différents postes. Ils se demandent : comment mettre en place les projecteurs ? Où installer la caméra ? Comment la stabiliser ? Pendant ce temps, le directeur de production et le régisseur général cherchent un endroit pour la loge et la table régie. Au même moment, l'équipe décoration réfléchit à l'emplacement du buffet et de la piste de danse. Les quelques autres sont plongés dans leurs pensées et continuent d'arpenter la salle de long en large.

« Votre attention ! » Cyrille (directeur de production) appelle tout le monde à coopérer et à discuter ensemble de la découpe de l'espace et du temps. Certes, à l'image, n'apparaîtra que ce qui est dans le cadre, mais tout ce qui l'entoure lui est nécessaire. Si nous quittons l'écran de cinéma pour entrer sur le plateau, c'est justement pour comprendre comment est choisi ce petit morceau d'espace qui sera photographié par la caméra. Le scénario – outil de travail essentiel pendant la production d'un film et objet d'interprétations diverses par les différentes équipes – indique deux éléments importants : une piste de danse et une buvette. Il faut donc les inventer mais, en même temps, il faut choisir le lieu de la table régie et de la loge – qui doit être grande puisqu'une vingtaine de figurants sont prévus. Tout le monde se retrouve donc en cercle au milieu de la pièce pour y discuter découpe de l'espace et découpe du temps. De la loge pour les comédiens à celle des figurants en passant par la buvette du bal et la table régie qui assure le ravitaillement de l'équipe : l'espace est peu à peu découpé. Il en va de même pour le temps. Il est en effet crucial de savoir combien de temps va prendre chaque opération – mettre en place le décor, maquiller les figurants, les faire entrer sur la piste de danse, etc. – pour ensuite convoquer les personnes concernées à une heure précise afin de ne pas prendre de retard sur le plan de travail. Tous ces éléments seront sur la feuille de service distribuée la veille du tournage.

Mais Cyrille (directeur de production) interrompt cette discussion et pose une question à l'équipe réalisation : « voulez-vous plus de renfort ou plus de figurants ? Moi, je fonctionne selon le vieux principe des vases communicants ; j'ai un budget et je dois l'allouer à l'un ou à l'autre ».

Dans cette petite salle d'un bourg de province, nous voyons ainsi surgir les contraintes financières, les négociations avec le CNC, l'établissement de devis intervenus avant le début du tournage pour allouer des ressources à certains postes, etc.

Mais ces divers éléments sont maintenant contenus et maintenus dans une contrainte économique sous la forme d'une alternative : plus de figurants pour filmer un bal plus réaliste ou plus de support mise en scène et régie pour mieux diriger les figurants. Le réalisateur doit alors opérer un arbitrage, qui engagera à la fois ce qui sera dans le cadre et ce qui fera tenir l'image dans ce cadre.

Tous les regards se tournent alors vers Emmanuel. Par une phrase lapidaire, qui de prime abord n'a rien à voir avec les discussions techniques du personnel de renfort, il tranche le débat avec un trait d'esprit : « De toutes les façons, à la fin d'un film, la vraisemblance ça n'existe plus ». Une phrase simple mais qui n'est pas celle d'un homme perdu dans des réflexions « purement » esthétiques. Cette intervention est un pont jeté de la scène – d'où le réalisateur domine – à la future salle de bal, où se tient le personnel de renfort. Cette traduction, au sens de Latour⁸, présente deux dimensions :

L'une « purement » esthétique : l'intrigue avançant, la vraisemblance n'est plus une règle à respecter ; peu importe que le bal soit dépeuplé, seule compte la danse des deux jeunes héros du film qui s'aiment sans se le dire, qui dansent à contre-courant de tous les autres, perdus entre leurs amours de jeunesse et leur vie d'adulte. ▼

L'autre « purement » comptable : à la fin d'un tournage (et non plus de l'intrigue), l'argent manque. On ne cherche plus à reproduire mais seulement à gérer. C'est sur la danse des techniciens que le regard se porte, sur leur travail de coopération, qu'il faudra vraisemblablement soutenir pour tourner ces plans difficiles. ▼

Moins de figurants donc, mais plus de techniciens, paraît être le choix du réalisateur.

Cette phrase d'Emmanuel est un pont entre deux rives. Pour qu'elles restent « pures », il faut ce pont qui les tient à distance et les relie, il faut cette traduction « impure » qui n'hésite pas à passer d'un discours à un autre. Cette traduction lui permet de créer une nouvelle association dans son discours esthétique : le bal ne sera pas réaliste mais mécanique. Les couples seront peu nombreux et danseront donc comme des poupées, en remplissant les vides de la piste de danse.

Ainsi, faire un film, c'est le fabriquer et le rêver : l'esthétique n'est pas une forme plus noble et autonome du discours. Tout ce qu'elle dit, elle le pense dans des réseaux et le forme au contact d'un monde qu'elle traduit dans ses termes. Couper ces ponts, ces associations, ces traductions, et le discours esthétique devient vide, il n'est plus lié, il devient inaudible ; seul avec son objet, il s'asphyxie. Parler logiquement et économiquement, c'est donc déjà parler du film. Ces éléments sont des médiations nécessaires à la production de l'œuvre, et non de simples contraintes – à moins de suivre le point de vue du seul réalisateur, qui voit ses rêves retravaillés par une force extérieure qu'il lui faut intégrer à son discours. Mais du point de vue de l'œuvre en train de se faire, on ne peut séparer l'économique, l'esthétique et la logistique.

8. « J'appellerai traduction l'interprétation donnée, par ceux qui construisent les faits, de leurs intérêts et de ceux des gens qu'ils recrutent. » (Latour, 1995, p. 260).

Ce « modèle de la traduction » (Latour, 1995, 2001) s'oppose à un modèle de diffusion qui considère l'œuvre comme donnée, avant même l'écriture du scénario, dans la tête du réalisateur, puis passant dans des mains qui ne feraient que l'exécuter, jusqu'à sa projection à l'écran. Seuls de malheureux obstacles viendraient ralentir la diffusion de cette « œuvre pure ». Or une vision réaliste de la production cinématographique conduit à inverser cette conception de la création collective. Plutôt que de concevoir le pouvoir créateur comme une vertu allant du réalisateur-démiurge au premier cercle de techniciens, puis partagée de proche en proche, il nous faut penser en sens inverse, et suivre des sentiers tortueux qui nous ramènent souvent sur nos pas, de longues chaînes de traductions qui nécessitent de passer d'un ordre du discours à un autre, d'une activité à une autre. Lorsque le réalisateur donne des ordres, ils ne sont pas appliqués mais interprétés : le pouvoir créateur *re-monte* ainsi de proche en proche jusqu'au réalisateur, chacun travaillant à créer une « œuvre de l'instant »⁹. Son travail est de canaliser au quotidien cette énergie, qui peut être destructrice pour son projet créateur. Le personnel de renfort est ainsi un acteur de la production qu'il faut recruter, rallier et contrôler : il est une « médiation » (Hennion, 1999) nécessaire pour faire passer le discours esthétique.

Mais comment parvient-on précisément à la production de ce discours esthétique, mis en images et en sons ? Suivons l'équipe régie au travail.

Une fois les repérages techniques faits, cette petite salle de province n'est pas encore utilisable par l'équipe du tournage. La régie doit transformer ce « milieu géographique » en un « milieu associé »¹⁰. Rien ne prédispose en effet cette salle à devenir la salle de bal d'une séquence du film. Il faut déjà être sûr que toute l'équipe du tournage réussisse à la trouver. L'équipe régie placarde donc des flèches sur les routes environnantes : les départementales, les nationales et les autoroutes deviennent des couloirs qui mènent au tournage. Ensuite, l'équipe régie vérifie que tout est prêt pour le jour du tournage qui se rapproche. Elle transmet au directeur de production les demandes de remboursement de frais des techniciens, elle s'assure que tous les figurants peuvent se rendre au tournage, que les acteurs principaux auront des chauffeurs à leur disposition pour les chercher à l'aéroport, etc. Par un travail intense, l'équipe régie adapte le lieu aux besoins du film afin d'en faire un « décor naturel ». Si l'alimentation en électricité est insuffisante, il n'y aura pas de lumière, si la mairie refuse le stationnement intempestif des techniciens et des figurants, il n'y aura pas de parking, si personne ne trouve le lieu du tournage, il n'y aura pas de bal. Et ce travail ne prend pas fin avec le début du tournage. Loin d'être un travail de simple pré-conditionnement, le travail de la régie n'existe que dans le va-et-vient

9. Cette terminologie, employée par N. Dodier (1995), est empruntée au « monde de l'art ». Elle permet de redonner à un personnel de renfort dénié son pouvoir de créateur en insistant notamment sur sa virtuosité technique. Le passage de la notion de virtuosité par la sociologie du travail n'est pas un simple aller / retour. Initialement réservée à ceux qui interprètent l'œuvre – aux acteurs pour un film ou une pièce, aux musiciens pour une symphonie, etc. –, nous pouvons maintenant l'appliquer à ceux qui interprètent les règles et les ordres, et ainsi mettre en exergue la créativité de l'activité technique.

10. Nous reprenons la terminologie de G. Simondon telle que l'utilise N. Dodier (1995). Le « milieu géographique » est le milieu qui n'est pas préparé pour recevoir l'activité technique : il existe indépendamment d'elle. Au contraire, le « milieu associé » désigne l'ensemble des êtres avec lesquels s'opèrent des échanges : il a été produit au cours de cette activité et en est coextensif.

entre la salle – qui devient plateau de tournage ou milieu associé – et ce qui est encore milieu géographique – la rue, la température, le soleil. Pour préserver la frontière entre ces deux milieux, il est nécessaire d'agir des deux côtés. « Variables externes » et « variables internes » se mêlent pour mieux se distinguer et affirmer l'unicité de la production en cours : la création d'un film. L'équipe régie aligne le monde extérieur sur le tournage, mais elle peut aussi aligner le tournage sur le monde extérieur¹¹. Elle s'assure que rien n'entre ou ne sorte du plateau qui ne soit contrôlé. Relayée par le travail des autres équipes dans la salle, la régie s'assure que les techniciens reconnaissent toujours le décor où ils sont ; que ce soit à Paris ou en province, le film que nous avons suivi n'a jamais cessé d'être un tournage parisien. La régie permet cette prouesse, elle rend tous les lieux adaptables et reconnaissables.

Deuxième stade : les préparatifs

La journée commence à 6h30. Le soleil ne s'est pas encore levé, j'arrive avec l'équipe décoration. Nous commençons par installer l'estrade pour l'orchestre à l'emplacement choisi quelques jours auparavant. Puis la régie, qui nous suit de près, installe dans l'entrée une grande table pour permettre aux figurants de se restaurer. Ensuite, en suivant l'ordre indiqué sur la feuille de service, arrivent Emmanuel, Andres et son assistant, Mathias et son assistant, etc. Pendant ce temps, j'aide l'équipe décoration à installer le buffet du bal. Emmanuel semble satisfait du décor. Arrive le compositeur Grégoire qui lui soumet les dernières versions des musiques du film. Chacun s'affaire à sa tâche. Alors qu'Emmanuel écoute sur un *discman* les dernières compositions de Grégoire, l'équipe décoration découpe des fruits pour faire une (fausse) sangria. De son côté, une personne de la région (Pierre-Guy), organisateur de fête qui a été embauché comme support mise en scène afin d'aider à installer l'estrade, les projecteurs du bal et la sonorisation, essaye de comprendre ce qui se passe. Il apprend en effet que ses projecteurs risquent de poser des problèmes par rapport à ceux nécessaires à l'éclairage de la scène ; que sa sonorisation ne va peut-être pas servir car les voix des acteurs ne seront plus audibles et que l'estrade accueillera un orchestre qui ne jouera certainement pas car la musique a été composée et enregistrée à Paris. Quelque peu étonné, il se demande à quoi il peut servir. C'est qu'il ignore que cet espace, parfait pour un vrai bal, est peu à peu hiérarchisé : une scène y est dessinée, une loge préparée, une table-régie fournie et un local technique équipé.

Le bal n'existe pas dans la salle, il n'est pas visible à l'œil nu ; ce n'est que plus tard, au moment de la première projection qu'il sera possible de le retrouver sans couture, dans un mouvement souple et continu fait d'images et de sons. Ce qui est en jeu pour l'instant est la construction chaotique du *cadre* et du *hors-cadre* ; mais ce qui sera visible et suggéré à l'image ne sera plus que le champ et le hors-champ du film, occultant toute trace de sa production, de plain-pied dans l'illusion filmique¹².

11. Le documentaire narrant le formidable ratage d'un film de Terry Guiliam – *Lost in La Mancha* – montre clairement à quelles conséquences désastreuses peut conduire l'impossibilité de jouer sur l'élasticité de la frontière entre « milieu associé » et milieu géographique.

Pierre-Guy n'est donc pas là pour organiser une fête en direct, mais il doit prendre place au milieu de nombreuses instances techniques et s'intégrer dans le collectif qui naît en même temps que sont tournées les images, c'est-à-dire au cours de la production. Les différentes équipes commencent en effet à articuler leurs activités éclatées. Les problèmes des uns deviennent les problèmes des autres et ils doivent être résolus en commun. En dépit de l'hétérogénéité des techniques – sensimétrie, optique, logistique, coiffure, etc. – et des équipes – mues par des logiques artisanales ou artistiques – la coopération problématique devient une obligation. Cependant, seules les équipes concernées par un même problème mettent en commun leurs expériences et leurs connaissances, déployant ainsi une forme de « rationalité partagée »¹³. Lors d'une activité technique, il est toujours difficile de distinguer entre maître-d'œuvre et maître-d'ouvrage. Il en va de même sur un plateau. C'est pourquoi l'activité ne peut pas être comprise depuis une position de surplomb¹⁴, celle d'un réalisateur démiurge. Il nous faut entrer dans les espaces-temps locaux et suivre les ordres formels qui sont toujours tordus avant d'être réalisés. L'intentionnalisme latent des analyses structuralistes de films – sur-responsabilisant le réalisateur – ne tient donc pas à l'analyse : il suppose une conception particulièrement pauvre du travail collectif. Si le réalisateur peut être comparé à un chef d'orchestre, celui-ci ne joue certainement pas de tous les instruments et il laisse les virtuoses de la technique interpréter librement ses partitions.

Ainsi, l'équipe décoration met en place les projecteurs dont Pierre-Guy est vite dépossédé. Mathieu (chef décorateur) demande alors à Yorick (chef opérateur) s'il va gêner l'éclairage que ce dernier est en train de préparer avec Mathias, chef électricien. Sans sourciller, Yorick répond qu'il faut demander à l'ingénieur son puisque le projecteur est équipé d'une soufflerie et qu'il risque de parasiter les prises de son. Mais Yorick est interrompu dans ses discussions avec Mathieu et Mathias par Andres (assistant réalisation) pour des questions de mise en scène : « Tu veux t'occuper du découpage¹⁵ ? ». Yorick retrouve Emmanuel, Agnès (*script-girl*) et Andres. Il faut faire le découpage de la scène. Où faut-il placer les figurants qui ne dansent pas ? Faut-il filmer la chanteuse ? Où placer la caméra ? Le découpage se fait « sur le tas ». Il est en effet assez rare, notamment dans ce type de tournage – un « film d'auteur à petit budget », pour simplifier – qu'un découpage soit préparé à l'avance par le réalisateur en concertation avec toutes les équipes. Il s'agit d'une des rares conséquences pérennes de la Nouvelle Vague¹⁶ : le réalisateur faisant un premier décou-

page de façon assez solitaire, ce qui permet de tracer une frontière artificielle entre ce qui relève du technique et de l'artistique. Maître solitaire de ses rêves, nous allons voir comment il est obligé de les retravailler au moment de les tourner.

L'ingénieur du son se joint en effet à la discussion sur le découpage pour savoir où il doit placer ses microphones. Agnès commence par lui expliquer le découpage qu'Emmanuel vient de soumettre au reste de l'équipe. Emmanuel souhaite filmer le bal avec des plans larges – sans se soucier de l'invasivité liée au petit nombre de figurants – pour que l'on voit les deux personnages principaux perdus parmi les autres danseurs, au milieu de cette salle de bal dépeuplée, guidés par les paroles de la chanteuse, présente en arrière-plan, chantant les malheurs amoureux qu'ils sont en train de vivre et dont ils n'ont pas encore conscience... Mais François (l'ingénieur son) l'interrompt et lui répond qu'il ne peut malheureusement pas prendre en compte que les questions de « pure » mise en scène pour placer ses microphones ; et qu'il faut aussi lui donner des informations concernant la musique et l'éclairage puisqu'il doit faire attention aux projecteurs à soufflerie, à la batterie de l'orchestre et au bruit de pas des danseurs. Mais n'avions-nous pas dit que l'orchestre ne jouerait pas pendant le tournage ? En l'absence de découpage préétabli, François découvre cet élément sur le plateau et cela change un certain nombre de données pour son travail. Ces précisions en direct permettent alors de cerner le problème à traiter collectivement. Si l'orchestre ne joue pas, comment la chanteuse va-t-elle pouvoir chanter sur la musique et apparaître à l'image ? Comment alors filmer la chanteuse sans que cela ne pose de problèmes pour raccorder les différentes prises ? Sa bouche en effet va apparaître à l'image et indiquera où en est la chanson, il sera donc impossible de tricher avec l'image et d'ajouter simplement une bande son continue sur des plans filmés à des moments différents. Ce problème nécessite de revenir sur le découpage.

Emmanuel se mêle donc à leur discussion et François se permet d'émettre de nouvelles réserves. Il va être en effet difficile de combiner le bruit des figurants qui dansent et les paroles des acteurs principaux. Il propose donc de filmer les danseurs en plan large pour ensuite se concentrer – par des plans serrés – sur les personnages principaux. Quelque peu embêté par ce retournement de hiérarchies – l'ingénieur du son imposant un découpage au réalisateur – Emmanuel cherche quelque chose qui lui convienne mieux et ne remette pas tout en cause. Il doit en effet se saisir de ce qui lui semble tout d'abord être des contraintes techniques pour en faire des médiations d'un discours esthétique qu'il doit réinventer. Il lui faut traduire ces problèmes de synergie entre l'image, la mise en scène et le son en les réunissant dans un discours unique – le film. Tout le monde continue son travail – l'équipe régie reçoit les figurants et leur fait signer leur contrat, la maquilleuse prépare son matériel et l'électricien cherche l'alimentation générale – pendant qu'Emmanuel cherche une solution au problème.

Emmanuel voulait des plans larges. L'impossibilité de les produire met à jour son système d'alliance :

plans larges + héros isolés dans un bal mécanique + musique en continu + paroles couvertes par les danses + bouche de la chanteuse visible en arrière plan, ce qu'elle chante évoquant la scène en cours.

12. Cadre/hors-cadre est un couple sociologique parallèle à celui, traditionnellement esthétique et structuraliste, de champ/hors-champ (Aumont, 1983, p. 19).

13. « La connaissance distribuée conduit tout naturellement à reconnaître l'existence, si l'on ose ce mot, d'une rationalité partagée, d'une rationalité qui n'existe que parce qu'elle est partagée » (Reynaud, 1997, p. 142). L'activité technique, par son caractère créatif, n'engage pas la définition réductrice d'une rationalité instrumentale ; mais celle d'une rationalité partagée, posant le lien social au cœur de son fonctionnement : comment coopérer ? Quelles sont les hiérarchies effectives ? etc.

14. « La connaissance pertinente est distribuée et chercher à la réunir, à l'évoquer au sommet pour en donner une version scientifique et définitive est non seulement impérieux mais inefficace, même pour les opérations de production relativement simples [...] » (Reynaud, 1997, p. 142).

15. Il s'agit du « découpage technique » : effectué collectivement, il permet de prévoir comment vont être filmées les séquences à venir.

16. Cf. Y. Darré (Moulin, 1999).

Quelque chose doit céder. Emmanuel doit inventer un nouveau découpage qui fasse tenir ensemble ces éléments et, pour cela, il doit agir sur au moins l'un d'eux : la musique composée par Grégoire, les microphones de François, la voix tenue de Natacha, la bouche de la chanteuse, voire même son idée de départ : le plan large. Pour contrôler tous ces alliés, il doit agir vite sinon l'ensemble du film va se dissoudre, la mise en scène se perdre et la scène n'aura aucun intérêt. Il lui faut alors connaître la malléabilité de ces alliés. Il questionne Grégoire : « ta musique est-elle facilement découpage ? ». Grégoire précise qu'il y a deux pistes : une pour la voix, l'autre instrumentale : « donc, ensuite, avec la ponctuation des accordéons, on peut mettre la voix où on veut. » Cette malléabilité donne une liberté nouvelle à Emmanuel. Il peut filmer la chanteuse pour ensuite glisser son image au moment où il le souhaite et tourner les prises avec les danseurs sans musique (et sans chanteuse à l'arrière-plan) puis choisir au montage quand les utiliser. Il est donc amené à remettre en cause ses plans larges pour ne filmer que la chanteuse avant de se centrer uniquement sur les danseurs. La chanteuse, qui à l'origine devait être visible en arrière-plan, va donc finalement chanter l'histoire des héros à contretemps. Les plans seront alternés, passant de son visage au couple qui se retrouve sans se comprendre sur la piste de danse. Elle devient un chœur. On ne la voit plus quand les personnages agissent. Et pourtant elle chante ce qui va leur arriver. Le destin des personnages ne doit donc plus apparaître comme une fatalité. En isolant les héros, il faudra laisser croire au spectateur qu'il peut se laisser porter par leur danse et penser que les images peuvent se détacher du son, leur pas de la musique. Le nouveau système d'alliance est donc le suivant :

alternance de plans chanteuse/danseurs + musique découpée et réintroduite pendant le montage + paroles légèrement couvertes par les danses mais sans musique pendant les prises.

La hiérarchie est rétablie. Finalement une solution est trouvée, qui n'est pas un compromis mais une véritable mise en équivalence de différents discours en un seul. L'unicité du produit-film, son originalité, se joue donc bien à un niveau collectif et non dans la psyché d'un réalisateur isolé.

Emmanuel se lève pour expliquer quels seront les plans ; il retrouve son détachement par rapport au travail technique ; le découpage paraît établi et la création séparée de la technique ; toutes les traductions disparaissent ; il ne reste plus que le discours esthétique sans couture : « Il faut faire un plan moyen avec les comédiens qui dansent puis on se rapprochera de leur couple, seul au milieu des autres, la caméra les suit, la musique aussi... la chanteuse apparaîtra par moment comme un chœur, etc. »

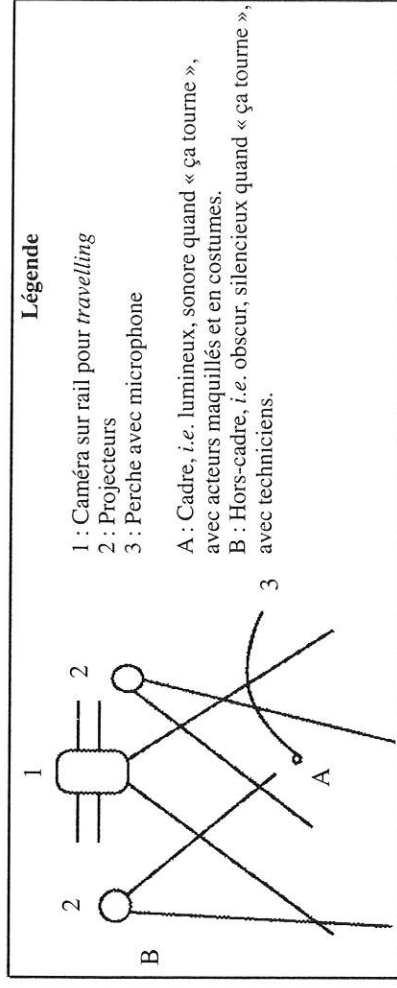
Troisième stade : le tournage

Le tournage *stricto sensu* commence. Chaque plan suppose quatre étapes : préparer le plateau, répéter avec les acteurs, vérifier, tourner¹⁷.

17. Précisons notre usage du mot « tournage ». Il suit celui des acteurs du monde du cinéma : une temporalité définie, avec des dates de début et de fin. En règle générale, le tournage est la seule série des

• La préparation du plateau s'effectue en suivant le découpage finalement choisi. Cela consiste à délimiter, dans l'espace-temps du plateau, deux espaces interdépendants : le cadre et le hors-cadre. La régie poursuit son travail de préservation des frontières entre le plateau et le milieu géographique, alors que sur le plateau, le chef machiniste travaille côte à côte avec l'électricien et le chef opérateur pour, d'un côté, organiser l'espace qui sera dans le cadre (A), et de l'autre ce qui doit devenir les coulisses de la création – le hors-cadre (B). Mais ces deux espaces n'existent qu'en relation. L'un est né des contraintes imposées par l'autre ; celui-ci se construit pour préserver la forme que finit par prendre le premier.

Salle devenue plateau de tournage ou milieu associé



Ce schéma permet de saisir ce qui se joue dans le travail de préparation du plateau. Il s'agit en effet de délimiter de façon de plus en plus précise le son et l'espace qui seront imprimés sur les bandes et d'anticiper les mouvements de caméra et ceux des acteurs.

• Parallèlement à cette étape, en a lieu une autre : la répétition. D'un côté, le réalisateur travaille avec les acteurs et de l'autre, le second assistant réalisation travaille avec les figurants. Il les place et leur donne un point de départ à partir duquel ils devront danser, et où ils devront toujours revenir quand une deuxième prise du même plan sera tournée. Il s'assure qu'ils connaissent bien les règles de l'espace A : écouter les consignes du réalisateur et se taire entre deux prises. Si les comédiens principaux discutent entre les prises, ce n'est pas une raison pour en faire autant. En revanche, se mettre à jouer quand le réalisateur crie « action ». Ne pas regarder la caméra. Danser même sans musique. Appeler les gens par leur prénom et tutoyer toute l'équipe. Un peu à l'écart de l'espace A, en construction, le réalisateur fait répéter les acteurs, place leur voix et leur corps.

journalées de tournage. Exceptionnellement, nous y ajoutons ici le temps des repérages. Mais les journées de tournage se divisent elles-mêmes en deux stades : préparation et... tournage. Enfin, nous avons aussi distingué des séquences plus précises : le fameux « silence... on tourne ! ». Pour simplifier, nous dirons donc que ce jeu de poupées russes nous fait passer d'une temporalité – le tournage – à l'activité – tourner – et à l'action – ça tourne.

• La troisième étape commence alors : il s'agit d'une étape de vérification qui permet de voir si le jeu des acteurs tient dans l'espace défini comme cadre. Il faut donc faire répéter les acteurs dans l'espace A. Ils s'aperçoivent alors de l'espace limité qui leur est accordé pour jouer et se rendent compte que leur jeu est en grande partie déjà compris dans les objets qui les contraignent. Les acteurs sont en général plutôt mal à l'aise dans cet espace qui leur est étranger et qui transmet la normativité des autres instances sur leur corps. Cette répétition se fait sans utiliser de pellicule dans la caméra. Seul le combo¹⁸ enregistre en garde une trace. Il est alors temps de faire d'ultimes correctifs. Souvent le réalisateur s'aperçoit, en voyant les pauvres comédiens coincés entre deux projecteurs, un énorme objectif et des milliers de fils, que le dialogue ne convient pas. Il faut alors revoir rapidement les répliques des comédiens. La création continue à ne pas suivre les chemins les plus droits ; jusqu'au dernier moment, nous devons suivre les liens tissés lors de la production pour comprendre ce qui se passe dans l'espace A. Le chef opérateur vérifie sur le combo la qualité du cadre et félicite le chef machiniste pour sa virtuosité dans le maniement de la dolly¹⁹.

• La dernière étape commence enfin : « silence » (Andres à tout le monde) – « quand tu veux Emmanuel » (Andres) – « moteur » (Emmanuel) – « moteur de mandé » (Andres) – « ça tourne » (François) – « ACTION » (Emmanuel) ... mais le courant saute ! Car il ne faut pas oublier l'espace B...

Une prise n'est jamais suffisante : aucune activité technique n'est complètement prévisible – la situation est toujours sujette à évolution et les synergies ne peuvent être toutes anticipées. Il faut revoir le niveau du son, replacer des figurants trop éparpillés, être sûr de la fiabilité du système électrique. Or cette dernière condition n'a pas été remplie. Le chef électricien essaye d'arranger les choses. Pierre-Guy – devenu renfort décoration – n'est plus maître de ces outils qui ont été intégrés au réseau technique par l'ingénieur son, le chef décorateur et le chef électricien, et il regarde la scène sans comprendre. Il soutient que d'habitude il se branche sur le secteur et qu'il n'y a pas de problème. Mais, encore une fois, il ne s'agit pas d'un bal comme les autres. Les techniciens du plateau bricolent alors des solutions pour faire tenir le système d'alliance sur lequel Emmanuel s'est finalement arrêté. Le maillon faible du réseau, c'est le secteur : il faut le rallier et le contrôler. Le premier assistant, étranger à ses savantes associations mais comprenant que le sort du film s'y joue, demande, inquiet, au chef électricien : « Tu penses que ça va marcher ? » – « Inch'allah ! ».

18. Le combo est un poste qui reproduit ce que filme la caméra et ce qu'enregistrent les microphones. Lorsque le combo est enregistré il permet de revoir une prise.

19. La dolly est un chariot que le chef machiniste pousse pendant les travellings et sur lequel est fixée la

Du travail éclaté au film intégré : la place du réalisateur dans la création collective

Mais comment le réalisateur, qui travaille sans cesse à traduire en termes cinématographiques ce qui se passe pendant le tournage, est-il sûr d'obtenir une œuvre cohérente ? Comment intégrer dans la continuité d'un récit des séquences tournées dans la continuité d'un tournage ? Comment extraire les images de leurs conditions de production ? Pour comprendre cela, il faut revenir sur la place et le pouvoir du réalisateur. En effet, en dépit du nécessaire éclatement de l'activité, le réalisateur émerge au-dessus des arènes de virtuosité (Dodier, 1995) : il contrôle tout ce qui s'y fait et tout ce qui s'y fait lui revient.

Comment peut-il faire cela ? Le réalisateur n'est en fait pas seul. Sur un plateau, la coopération est avant tout une coopération au coup par coup qui emprunte les chemins étranges de la solidarité technique, par lesquels ne circule que l'information nécessaire et spécifique au traitement du problème en cours. Plus il y a de personnes sur un tournage, plus les tâches sont morcelées, plus il est difficile, voire intéressant et contre-productif, de savoir où en est l'équipe dans son ensemble et le film avec elle. Seul le réalisateur, dont le travail est un travail d'harmonisation des différentes instances, est toujours relié à tous ; c'est ce qui le distingue des autres. Avec l'avancée du tournage, le film se concrétisant, le réalisateur est alors de plus en plus investi dans son statut d'auteur.

Ceci est dû au fait qu'à la fin de chaque journée de tournage, de nombreux documents, tous rédigés par la *script-girl*, sont produits : un « mouchard » – qui retranscrit l'emploi du temps d'une journée de tournage ; un rapport production – bilan précis des plans tournés dans une journée, du métrage de bande son et image utilisé et des acteurs présents ; une feuille de tirage – transmise au laboratoire et précisant le nombre de prises, le métrage à tirer et des observations sur les modes de tirage si nécessaire ; et de nombreux rapports montage – premier filtre entre les bonnes et les mauvaises prises, filtre transmis à l'équipe montage. Tous ces documents viennent grossir les classeurs de la maison de production. Le directeur de production les utilise pour faire développer les bobines et suivre l'avancement du tournage. Une fois les bobines développées, il commande des DVD qui sont transmis au réalisateur. Avec trois jours de décalage, celui-ci peut alors visionner tous les soirs chez lui les rushes²⁰. Il tient ainsi entre ses mains le travail d'un très grand nombre de personnes. Le travail intense et complexe d'une journée entière est objectivé dans un simple DVD. La différence de nature établie par Dodier entre opérateurs et artistes n'est que le produit d'une différence de degré. En effet, si le réalisateur est du « côté de l'œuvre », c'est parce qu'il « capitalise le résultat » des opérateurs et « ce faisant se [construit] un lieu qui [lui] donne ce que Certeau appelle du 'pouvoir' ». Les opérateurs « vivent alors dans les lieux définis » par le réalisateur, ils sont « projetés dans un 'faire' qui, comme celui des virtuoses, ne se capitalise pas » (Dodier, 1995, p. 227). Au fil du tournage, le réalisateur s'approprie de plus en plus facilement la rente artistique, alors que les techniciens ne voient pas les rushes et continuent de

20. Les rushes sont les images non montées ni triées.

travailler « à l'aveugle ». Le découpage est redéfini tous les jours mais le réalisateur en tient les clefs. Il est le seul capable de proposer des systèmes d'alliance cohérents avec le reste du film car il est le seul à avoir une vue d'ensemble de *l'œuvre en train de se faire*. Si le premier jour, le lieu où travaillent les opérateurs du tournage est encore mal défini, il devient peu à peu – *via* les rushes et leur accumulation – un corset inviolable de l'activité technique, qui s'exprime dans les choix des systèmes d'alliance du réalisateur pendant le tournage. Son travail est alors d'écrire droit avec une écriture courbe, c'est-à-dire de réussir à réunir les différents espaces-temps du tournage pour les aligner et produire au moment du montage une impression de continuité.

Pendant que le réalisateur pose son empreinte sur l'œuvre, le directeur de production s'assure quant à lui qu'elle sera achevée. Durant toute la durée du tournage, il fait des « situations ». Avec l'aide de la comptable, à partir des nombreuses notes de frais qu'il centralise et par l'anticipation des coûts salariaux, il compare son devis initial avec les coûts réels et essaie d'ajuster les dépenses futures afin de ne pas dépasser son budget.

Le réalisateur et le directeur de production travaillent ainsi main dans la main et avancent tous les deux dans une plus grande clarté par rapport aux opérateurs. Le premier accumule une meilleure connaissance de *l'œuvre en train de se faire* ; le second adapte ses anticipations en fonction des aléas passés afin de mieux cerner les dépenses à venir.

Mais nous ne pouvons pas considérer que l'un travaille le négatif et l'autre l'œuvre : ils ne cessent de dialoguer. Plus clairvoyants que les autres, car cumulant plus de données, ils mettent simplement en relation leurs connaissances afin de finir – économiquement et esthétiquement – le film. L'exemple analysé précédemment – faut-il plus de figurants ou plus de renforts réalisation ? – l'illustre. En dernier ressort c'est bien le film qui homogénéise tous les discours. « Toutes les distinctions que l'on peut faire entre différents domaines (économie, politique, science, technique, droit) sont moins importantes que le mouvement unique qui les fait converger vers un but unique : un cycle d'accumulation qui permet à un point de devenir un centre en agissant à distance sur de nombreux autres points », écrit Latour (1995). Ce centre, c'est le film et le réalisateur en est l'isomorphe : il est celui qui devient l'auteur du travail de tous, celui qui fait (ou peut faire) d'une suite rhapsodique de séquences, un film cohérent avec un style.

Le passage des espaces-temps éclatés du tournage à celui, intégré, du film est la simple conséquence de la centralisation par le réalisateur de toutes les images tournées. Passer sous silence toutes les étapes nécessaires à la production, c'est refuser de comprendre le monde du cinéma et les œuvres cinématographiques avec lui.

D'un bal à l'autre

« J'ai considéré l'art comme un travail, en m'intéressant plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes

ou à leur créateur au sens traditionnel », écrit Becker (1988, p. 21). Si nous avons poussé un peu plus loin ce programme de recherche – pour une petite production du cinéma d'auteur – jusqu'au cœur de la création, c'est pour que la sociologie ne s'arrête plus timidement aux portes du saint des saints : les figures de style en littérature, les mouvements de caméra au cinéma, l'enchaînement des notes en musique. Si ces éléments tiennent, c'est qu'ils ne sont pas isolés, mais sont le cœur d'un vaste réseau et contiennent un grand nombre d'associations. Ainsi, nous ne pensons pas « réduire au général » (Heinich, 1998) la création ; au contraire, c'est en la replaçant dans ses conditions de production qu'il est possible d'en saisir la spécificité, et d'analyser la genèse de ce que les « mondes de l'art » appellent l'« originalité ». Celle-ci ne se construit pas seulement au moment du tournage : chaque réalisateur, chaque technique, chaque type de film supposent un déplacement plus ou moins important de la résolution des problèmes le long de la production.

En ce qui concerne le film ici étudié, un certain nombre de facteurs – notamment la modestie du budget mais aussi la faible expérience du réalisateur, qui n'a pas encore d'équipe bien structurée pour anticiper ses choix – imposent un transfert particulièrement important des problèmes vers l'aval de la production, c'est-à-dire le tournage et le montage. Mais il s'observe toujours dans la production d'un film, comme dans toute « production par produit unique » : l'unicité du produit implique un renouvellement incessant des modes d'organisation d'un tournage à l'autre. Il faut donc retourner cette causalité – suivre la production en train de se faire – pour comprendre comment se construit l'unicité ou l'« originalité » de ses produits. Ainsi, on ne peut distinguer l'activité de conception (*i.e.* ici de création) de celle d'exécution.

Pourtant, il ne reste après le tournage et le montage qu'une trajectoire inintelligible, un acte créateur, que toute l'industrie cinématographique s'efforce d'isoler de ses conditions d'existence, d'autonomiser artificiellement. Nous laissons le lecteur juge de ces quelques lignes, issues d'un entretien effectué avec le réalisateur lors de la sortie du film :

« Au départ j'étais attiré par une forme plus théâtrale. Un personnage tout petit qui souffre dans un grand décor produit une émotion souvent plus puissante qu'un gros plan. En même temps, ça peut devenir un système trop rigide, surtout avec des comédiens comme Natacha. J'avais envie d'aller chercher ce qu'elle faisait, d'aller chercher le gros plan, d'aller saisir l'émotion sur son visage et, une fois qu'elle était cadrée, il s'agissait de ne pas la lâcher, de tenir l'émotion du personnage dans le point de vue duquel on est. »²¹

Bibliographie

- Aumont J., Bergala A., Marie M. et Vernet M. (1983). *Esthétique du film*. Paris, Nathan.
- Becker H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- Bourdieu P. (2002). *Le bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*. Paris, Seuil.

21. Cf. *Dossier de presse de Vert Paradis*.

- Bresson R. (2002). *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard.
- Dodier N. (1995). *Les hommes et les machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées*. Paris, Métailié.
- Drucker P. (1954). *La pratique de la direction des entreprises*. Paris, Editions d'Organisation.
- Guitry S. (1977). *Le cinéma et moi* (textes réunis et présentés par A. Bernard et C. Gauthier). Paris, Ramsay.
- Heinich N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Editions de Minuit.
- Hennion A. (1999). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié.
- Latour B. (1995). *La science en action*. Paris, Gallimard.
- Latour B. (2001). *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*. Paris, La Découverte.
- Moulin R. (s/d) (1999). *La sociologie de l'Art*. Paris, L'Harmattan.
- Pillon T., Vatin F. (2003). *Traité de sociologie du travail*. Toulouse, Octarès Editions (Coll. Travail & Activité humaine).
- Reynaud J.-D. (1997). *Les règles du jeu, l'action collective et la régulation sociale*. Paris, Armand Colin/Masson.
- Seroussi B. (2003). *Et pourtant... on tourne. Le film, produit d'un collectif*. Mémoire de maîtrise de sociologie. Université de Paris X-Nanterre.
- Simondon G. [1958] (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris, Aubier.