

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33(0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma promotion 2018

Soutenance de Juin 2018

*Influence esthétique de l'assistant mise en scène au
cours de l'élaboration d'un film de fiction*

Adèle OUTIN

Ce mémoire sera accompagné d'une partie pratique sous forme de synthèses rapportant des expériences au poste d'assistante.

Directeur de mémoire : John LVOFF, coordinateur de la section cinéma à l'ENS Louis Lumière

Directrice extérieure : Louise MOLIÈRE, assistante mise en scène

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33(0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma promotion 2018

Soutenance de Juin 2018

Influence esthétique de l'assistant mise en scène au cours de l'élaboration d'un film de fiction en France

Adèle OUTIN

Ce mémoire sera accompagné d'une partie pratique sous forme de synthèses rapportant des expériences au poste d'assistante.

Directeur de mémoire : John LVOFF, coordinateur de la section cinéma à l'ENS Louis Lumière

Directrice extérieure : Louise MOLIÈRE, assistante mise en scène

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Un grand merci à Amandine Escoffier, Alexandra Denni, Julie Gouet, Mishka Cheyko et Paolo Trotta pour le temps qu'ils m'ont accordé et les précieuses informations qu'ils m'ont fournies.

Merci à Louise Molière et John Lvoff qui m'ont soutenue tout au long de ma recherche et de l'écriture, en me relançant toujours aux bons moments.

Merci à Diarra et à Julien pour la confiance qu'il m'ont accordée.

Merci à l'administration de Louis Lumière, à Giusy Pisano, à Françoise Baranger, Yuriko Hirohata, Florent Fajole, Alexandrina Goncalves, Fabrice Loussert, Judith Rato, Roselmy K'Bidi, Rolanette Cyrille, Marc Pradelle.

Mille mercis à Léa Mothet et Valérie Outin pour leurs relectures et remarques toujours plus pertinentes.

Merci à l'ensemble des équipes ayant participé aux différents tournages auxquels j'ai assisté, à Didier Nové et Jean-Michel Moret.

Merci à Claudia, Aloyse, Salomé, Benoît, Lucas, Alexis (AKA le club du CDI) et à la promo cinéma 2018 (Les Chatons), d'avoir été là pendant trois ans, et surtout ces derniers mois.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| Remerciements | 4 |
| Résumé | 8 |
| Abstract | 8 |
| Introduction | 9 |
| Première partie : | 12 |
| Le métier d'assistant mise en scène | 12 |
| Chapitre 1/ Un métier a priori éloigné des enjeux artistiques d'un film | 13 |
| 1. <i>L'assistant considéré comme le « gestionnaire » du plateau</i> | 13 |
| 2. <i>Autorité vs créativité : des postulats différents</i> | 16 |
| 3. <i>Une reconnaissance publique inexistante</i> | 18 |
| Chapitre 2/ L'assistant : un technicien ? | 23 |
| 1. <i>La maîtrise des techniques de chacun</i> | 23 |
| 2. <i>Des outils techniques différents</i> | 26 |
| 3. <i>Un métier de gestion de l'humain</i> | 29 |
| Chapitre 3/ Le métier d'assistant est-il une fin en soi ? | 32 |
| 1. <i>Le poste d'assistant : un apprentissage ?</i> | 32 |
| 2. <i>Évolution de la conception de ce métier au cours du temps</i> | 35 |
| 3. <i>Différentes conceptions en France et aux États-Unis</i> | 40 |
| Deuxième partie : Du rôle de l'assistant au cours de la production d'un film | 44 |
| Chapitre 1/ En préparation | 45 |
| 1. <i>Lecture du scénario et estimations de temps de tournage</i> | 45 |
| 2. <i>L'élaboration du plan de travail : une relecture du scénario ?</i> | 48 |
| 3. <i>Repérages et castings</i> | 50 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4. <i>Responsabilité de l'assistant dans les choix de figuration</i> | 53 |
| 5. <i>Premières relations avec les chefs de poste</i> | 54 |
| Chapitre 2/ <i>En tournage</i> | 57 |
| 1. <i>L'impact esthétique de certains choix logistiques et de la gestion des imprévus.</i> | 58 |
| 2. <i>Mise en scène de la figuration et relation aux acteurs</i> | 60 |
| Chapitre 3/ <i>L'assistant au centre de dynamiques entre les différents intervenants esthétiques d'un plateau de cinéma</i> | 63 |
| 1. <i>Au sein du trio mise en scène</i> | 63 |
| 2. <i>Avec le chef opérateur et l'ingénieur du son, deux autres intervenants esthétiques majeurs</i> | 65 |
| Troisième partie : <i>De l'importance de la relation entre un assistant, un réalisateur et un projet</i> | 68 |
| Chapitre 1/ <i>Collaborations fructueuses</i> | 69 |
| 1. <i>Claire Denis et Wim Wenders</i> | 69 |
| 2. <i>François Truffaut et Suzanne Schiffman</i> | 72 |
| 3. <i>Julie Gouet et Christophe Honoré</i> | 77 |
| 4. <i>Synthèse de la relation assistant mise en scène / réalisateur</i> | 79 |
| Chapitre 2/ <i>Un métier différent en fonction du projet de film</i> | 83 |
| 1. <i>Des films laissant plus ou moins de place à l'assistant</i> | 83 |
| 2. <i>Des assistants réalisateurs plus proches du réalisateur ou de la production</i> | 85 |
| Chapitre 3/ <i>Enjeux de genre dans des relations de pouvoir : une collaboration définie par le genre ?</i> | 89 |
| 1. <i>Sexisme exacerbé du milieu du cinéma : difficile de trouver sa place dans un milieu d'hommes</i> | 89 |
| 2. <i>Inégalités au sein même du métier d'assistant</i> | 93 |
| 3. <i>Évolution positive de la place de la femme dans l'audiovisuel</i> | 99 |
| Quatrième partie : <i>À l'épreuve de la pratique</i> | 103 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Chapitre 1 / Seconde assistante sur un film de fin d'études de la Fémis : l'observation du travail d'une première assistante. | 105 |
| 1. <i>Rencontres avec le réalisateur et le producteur</i> | 105 |
| 2. <i>Préparation</i> | 106 |
| 3. <i>Tournage</i> | 110 |
| Chapitre 2 / Première assistante sur le tournage d'un clip. | 113 |
| 1. <i>Préparation</i> | 114 |
| 2. <i>Tournage</i> | 130 |
| 3. <i>Conclusions</i> | 131 |
| Chapitre 3 / Première assistante et actrice : une force de proposition singulière. | 135 |
| 1. <i>Préparation</i> | 139 |
| 2. <i>Tournage</i> | 144 |
| Conclusion | 148 |
| Bibliographie chronologique | 151 |
| Films mentionnés | 153 |
| Table des Illustrations | 159 |
| Annexes | 161 |
| 1. Questionnaire : | 161 |
| 2. Génériques de films : premier carton du générique de fin | 162 |
| 3. Témoignage de Wim Wenders sur Claire Denis (traduit par mes soins). | 165 |
| 4. Entretiens | 174 |
| <i>Amandine ESCOFFIER</i> | 174 |
| <i>Julie Gouet</i> | 193 |
| <i>Mishka Cheyko</i> | 216 |
| Dossier de Partie Pratique | 230 |
| Note d'intention | 232 |

Résumé

L'assistant-e réalisateur/trice, ou assistant mise en scène est l'un des chefs de poste d'une équipe de tournage. Il s'assure de l'organisation des journées de tournage, et fait en sorte que le réalisateur/la réalisatrice obtienne ce qu'il/elle désire à l'écran. Le métier d'assistant/e réalisateur/trice est assez mal connu du grand public, et parfois même du milieu du cinéma lui-même. Il est souvent vu comme un métier de logistique pure, sans attache particulière à la mise en scène. En outre, en France, il n'est presque jamais considéré comme un métier à part entière, mais plutôt comme une manière d'accéder à la réalisation. Cette profession dépend en réalité beaucoup de la relation entretenue avec un réalisateur et des films sur lesquels un assistant choisit de travailler.

Mots clefs : Assistant - mise en scène - réalisateur - préparation - tournage - équipe - plateau - métier - projets - premier assistant- second assistant - enjeux artistiques - technicien - cinéma - long métrage - fiction.

Abstract

The assistant director (AD), is one of the chief operators on a movie set. S/he organizes the shooting schedule, sees to its daily application, and helps the director achieve her/his vision on screen. The occupation of assistant director is poorly known by the public, and sometimes even within the film industry. It is often seen as merely logistical, with no ties to directing. Furthermore, in France, it is seldom seen as a profession in its own right, but rather as a means to subsequently become a director. The way this line of work is shaped depends on the relationship established with a director, and the movies an assistant chooses to work on.

Keywords : Assistant - directing - director - preparation - shooting - crew - set - profession - projects - first AD - second AD - artistic issues - technician - cinema - feature film - fiction.

Introduction

Le métier d'assistant mise en scène au cinéma est apparu peu de temps après les débuts du cinéma, sur le modèle de l'assistant régisseur de théâtre. Jusqu'au début du XXe siècle, c'est le chef opérateur qui avait la responsabilité totale du bon déroulé du tournage. Les équipes étaient très restreintes, et chacun avait plusieurs tâches très différentes à accomplir. La notion d'auteur n'existait pas, et le « réalisateur » était plutôt un « superviseur technique et artistique ». Sur le modèle de l'industrialisation, le travail sur un plateau de cinéma s'est développé, compartimenté, les équipes ont grossi, pour permettre à de nouveaux projets toujours plus ambitieux de voir le jour. L'assistant réalisateur est alors devenu indispensable, pour générer une cohésion, et faire le lien entre création et production. Ce métier a beaucoup évolué au fil du temps et des générations de réalisateurs, mais il s'est toujours trouvé à mi-chemin entre technique et esthétique. Dans ce mémoire, nous considérerons les termes « assistant mise en scène » et « assistant réalisateur » comme équivalents, pour le confort du lecteur.

Ce mémoire vient de l'intuition personnelle que l'assistant mise en scène peut avoir une influence esthétique sur la création d'un film, mais surtout, que c'est un métier à part entière. La réaction systématique que j'obtiens quand je formule mon envie de devenir assistante mise en scène est « Et c'est pour faire de la réalisation après ? ». Il existe même des ouvrages théoriques qui ne considèrent ce poste que comme un marchepied vers le Graal de la mise en scène. Dans *la Fabrique Filmique*, Kristian Feigelson le formule clairement : « L'assistantat à la mise en scène, fonction en apparence ingrate, justifie aussi son existence par cette promesse implicite d'être à terme une passerelle vers la réalisation. »¹

L'assistantat serait un poste ingrat, choisi par manque d'ambition, résignation, et sans épanouissement possible, à moins de chercher, à travers lui, à aller vers la lumière au bout du tunnel et atteindre le poste prestigieux de réalisateur. Ce mémoire ne

¹ FEIGELSON Kristian, *La Fabrique Filmique*, BELGIQUE, Armand Colin, 2011, p. 157

cherchera pas à défendre un métier qui peut s'exercer de multiples manières différentes, mais plutôt à expliquer, à essayer de comprendre la fascination qu'il suscite chez moi. C'est un prétexte à un cheminement personnel, autour d'un métier qui m'intéresse fondamentalement.

Dans les métiers du cinéma, l'aspect créatif est le plus mis en valeur, le plus reconnu. Cette valorisation vient très fortement de la notion d'auteur, remise au goût du jour par la *Nouvelle Vague*. Les auteurs d'un film sont valorisés financièrement et publiquement, car ils sont reconnus et c'est à eux qu'on attribue l'intégralité de la création : « Ont la qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, co-auteurs d'une œuvre cinématographique réalisée en collaboration : 1. L'auteur du scénario. 2. L'auteur de l'adaptation. 3. L'auteur du texte parlé. 4. L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles réalisées spécialement pour l'œuvre. 5. Le réalisateur ». Mais où intervient l'assistant mise en scène dans cette notion d'auteur ? C'est pour tenter de répondre à cette question que ce mémoire s'intéressera à l'influence esthétique que peut avoir un assistant mise en scène. Ce biais permettra de produire une forme de « validation » du métier, aux yeux du public et même de la profession, qui ne le voit pas toujours comme autre chose qu'un métier de « larbin ». Un plateau de tournage est un lieu si chargé en questions, et en collaborations muettes, quel rôle y joue l'assistant mise en scène, censé encadrer le travail du réalisateur ? Le cheminement personnel qui aura lieu au cours de l'écriture de ce mémoire aura pour ancrage les aspects artistiques du métier d'assistant, dans l'objectif de répondre à la question suivante : Quel est le rôle de l'assistant mise en scène dans l'aspect esthétique de la création d'un film ?

Ce cheminement se fera sur la base de plusieurs entretiens réalisés auprès de différents premiers assistants mise en scène : Amandine Escoffier, Alexandra Denni, Julie Gouet, Mishka Cheyko et Paolo Trotta. Ils travaillent, pour la plupart, dans le cinéma d'auteur français, mais certains ont aussi participé à de grosses productions

américaines, italiennes, ont fait de la télévision, etc. Ces échanges permettront ensuite de développer une argumentation construite sur ce qu'est le métier d'assistant mise en scène et comment il est perçu par le grand public et les autres professions du cinéma. La diversité des témoignages me permettra de chercher à savoir si l'on peut en effet exercer le métier d'assistant réalisateur sans la frustration de ne pas mettre en scène, en le considérant comme un métier à part entière, indépendant du réalisateur, mais aussi indispensable et passionnant. Des recherches multiples, d'autres témoignages, ou écrits, même s'ils sont rares, viendront corrélés les propos tenus lors de ces entretiens. Nous chercherons à valoriser ce métier essentiel, comme chacun des maillons de la chaîne de production d'un film, nous étudierons les éléments constants qui peuvent s'appliquer systématiquement à ce métier, puis nous verrons, dans le détail, plusieurs variables qui font que chaque assistant exerce son métier à sa façon. Une partie pratique, basée sur des récits de différentes expériences au poste d'assistante mise en scène viendront compléter cette réflexion en annexe.

Nous évoquerons rapidement les postes de second et troisième assistants mise en scène, qui épaulent le premier dans l'organisation du tournage. Le troisième mettant en relation le HMC (Habillage - Maquillage - Coiffure) et les comédiens avec le plateau. Le second aidant le premier en préparation et sur le tournage en ce qui concerne le dépouillement, les repérages, et les contraintes à régler en amont d'une journée de tournage. Nous nous concentrerons tout de même sur le rôle du premier assistant, puisqu'il est le plus proche des enjeux artistiques d'un film.

Pour ce faire, dans une première partie nous nous attarderons sur la définition théorique du métier d'assistant mise en scène, une deuxième partie cherchera à entrevoir cette profession dans la pratique, et la troisième partie sera centrée sur les variables fondamentales de ce métier : le réalisateur d'un film, et le type de projets choisis par les assistants. Cette réflexion sera complétée d'une quatrième partie composée de récits d'expériences de tournage.

Première partie :
Le métier d'assistant mise en scène

Chapitre 1/ Un métier a priori éloigné des enjeux artistiques d'un film

1. L'assistant considéré comme le « gestionnaire » du plateau

« Gestionnaire principal de l'organisation du plateau, l'assistant réalisateur doit se faire entendre comme une autorité de référence, pour contraindre les uns et les autres à coopérer du mieux possible et faire passer des compromis entre les différents corps de métiers. Son rôle essentiel consiste finalement à amener les uns et les autres à surmonter les réticences et les difficultés quotidiennes du tournage pour trouver ensemble des solutions satisfaisantes. »²

Le terme de *gestionnaire* met le premier assistant mise en scène en charge d'une responsabilité. C'est lui qui doit gérer le plateau, diriger les équipes, d'un point de vue purement hiérarchique. On pourrait croire que c'est au réalisateur, en tant que créateur et « patron » officieux d'une équipe de tournage, que reviendrait la tâche de mener tout le monde à bon port et dans les temps. Pourtant c'est le travail de l'équipe mise en scène, assemblée autour du réalisateur, pour lui permettre au mieux d'exprimer ses idées en le libérant des contraintes de production. Le « premier », comme on l'appelle familièrement, est, en somme, chargé de gérer l'organisation du tournage, selon les contraintes matérielles, financières, et les choix du réalisateur. Cette charge est partagée avec la production et la régie générale. En effet, ce qui différencie les tâches de la mise en scène et de la régie est que la mise en scène s'occupe d'organiser tout ce qui se voit à l'écran. La régie organise tout ce qui ne se voit pas (sous-entendu, tout ce dont a besoin une équipe pendant un tournage, d'un point de vue logistique et pratique). Cette distinction place l'assistant mise en scène « au-dessus » de considérations telles que la restauration, le logement, etc. Cependant, c'est toujours la personne clé, à qui chaque membre

² FEIGELSON Kristian, *La Fabrique Filmique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 157

de l'équipe posera des questions sur l'organisation du tournage, questions auxquelles il faut parfois répondre « demande à la régie ».

Le premier assistant mise en scène est à la fois responsable de la liaison entre la mise en scène et la production, et le point central de communication avec tous les chefs de poste. C'est lui qui détient les informations et a pour responsabilité de les faire circuler. En ce sens, le poste d'assistant mise en scène est unique puisqu'il est central, lors du tournage d'un film. L'assistant doit savoir maîtriser l'art de la communication, la gestion du stress et la diplomatie. Il doit être au courant du temps que met chaque équipe à se mettre en place, connaître les techniques de chacun, pour pouvoir évaluer le temps que prendra un plan à être tourné. En plus de faire circuler l'information, il doit en emmagasiner d'autres constamment, réfléchir et agir en conséquence. En tant que responsable de la bonne circulation des informations, il est également responsable de l'équipe dans certains cas de figure. Il sait ce qu'il peut ou ne peut pas demander à une équipe, et peut freiner certaines envies du réalisateur ou de la production en conséquence. La plupart du temps, l'assistant cherche tout de même le moyen de répondre à une demande venant du réalisateur.

En créant un plan de travail et en faisant en sorte qu'il soit respecté, le premier assistant cherche à créer les meilleures conditions possibles à la création du réalisateur et au travail de tous. Il est le responsable du temps, sur un plateau, et de l'avancée du tournage.

À première vue, le poste d'assistant réalisateur ne semble donc pas forcément rattaché à une quelconque ambition artistique. L'assistant est l'interlocuteur privilégié de tous les chefs de postes, il est le vecteur des échanges entre différents pôles artistiques sur un plateau et en préparation d'un tournage. Il recueille toutes les interrogations, et inquiétudes du plateau. C'est pour cela que le métier d'assistant mise en scène est souvent simplifié, et défini comme un métier purement logistique, de gestionnaire.

Néanmoins, à l'inverse du régisseur général dont les préoccupations sont purement logistiques et humaines, l'assistant réalisateur s'occupe principalement, comme son nom l'indique, de la mise en scène. Le premier assistant mise en scène est en effet chargé du bon déroulé du tournage, en faisant en sorte que le réalisateur obtienne le meilleur résultat artistique possible selon ses souhaits. Le metteur en scène partage avec son assistant une partie des choix et de la logistique inhérents à la mise en scène, pour pouvoir se concentrer plus précisément sur ses choix artistiques. Ces choix concernent autant la direction d'acteur, que la recherche d'une image avec un chef opérateur, ou le travail en relation avec les équipes décoration ou costumes.

Dans *l'Assistant Réalisateur*, datant de 1988, Valérie Othnin-Girard définit la fonction d'assistant en ces termes :

« Toute son activité n'est qu'un prolongement de la mise en scène, le réalisateur lui déléguant une partie du travail de façon à pouvoir se consacrer complètement à sa création. »³

Au-delà du gestionnaire, le premier semble donc, à défaut d'être vecteur d'une énergie artistique, être la personne à travers qui un espace-temps propice à la création est possible. Le poste en lui-même est défini, selon la Convention collective nationale de la production cinématographique de 1978 en ces termes :

« Le premier assistant-réalisateur seconde le réalisateur dans la préparation et la réalisation artistique du film. Dépend directement du réalisateur. »⁴.

Au-delà de ses responsabilités de gestion, l'assistant aurait-il donc une réelle place dans la conception artistique d'un projet ?

³ OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, La féminis Éditions, 1988, p.11

⁴ SERRES Jean *L'assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Éditions DUJARRIC, 1989, p.8

2. Autorité vs créativité : des postulats différents

Le premier est responsable, avec ses assistants, de faire respecter le plan de travail et de garantir une bonne dynamique d'équipe. Il doit pour cela faire preuve d'autorité sur l'ensemble des entités du plateau. L'un des paradoxes du métier d'assistant repose justement sur le fait qu'il doit exercer de l'autorité sur des participants techniques et artistiques souvent hiérarchiquement plus haut placés que lui. En tant que responsable du rythme du tournage, il a des comptes à rendre à la production et doit s'assurer du bon fonctionnement de l'équipe. Il est en quelque sorte le chef d'orchestre, voire le contremaître du plateau et doit faire preuve d'autorité. Celle-ci peut s'exprimer de multiples manières, plus ou moins efficaces, et elle joue souvent un rôle important dans le bon déroulement du tournage. Au-delà de ce postulat, certains assistants aiment aussi pouvoir être libres de donner leur avis, de s'exprimer sur des aspects esthétiques du film en train d'être tourné.

C'est le cas d'Amandine Escoffier⁵, pour qui l'assistant doit avoir une place dans les prises de décision. Il est là pour conseiller, rassurer le réalisateur, le conforter ou non dans ses choix. Pour elle, l'assistantat peut être soit un métier de simple exécutant, soit l'occasion de prendre une part de responsabilité dans la fabrication d'un film en suivant la ligne esthétique du réalisateur et en s'impliquant à fond tant d'un point de vue logistique qu'artistique. Ce pouvoir de conseil lui donne plus de poids lors des discussions avec le chef opérateur, par exemple, pour déterminer telle ou telle manière de filmer une scène, dans le but de répondre à la fois aux désirs artistiques du metteur en scène, et aux contraintes de production. Un tel pouvoir ne peut exister que lorsque la confiance du réalisateur en son assistant est forte, ce qui lui confère une réelle légitimité sur le plateau. Quoiqu'il en soit, il est important que l'assistant ait lui-même une certaine sensibilité artistique qui lui

⁵ Amandine Escoffier est une 1^{ère} assistante Mise en Scène ayant travaillé entre autres avec Michel Leclerc (*Le Nom des Gens* en tant que seconde, *Radio Gaucho* en tant que 1^{ère}), Mathieu Amalric (*La Chambre Bleue*), Thomas Litli (*Hippocrate*), et Emmanuel Finkiel (*La Douleur*)

permette d'entendre plus précisément les envies du metteur en scène, et de les mettre en œuvre avec plus d'efficacité.

Hélène Fabre⁶, quant à elle, est plus nuancée. Pour elle, l'autorité d'un assistant mise en scène passe avant tout par sa capacité (ainsi que celle de chacun dans l'équipe) à « rester à sa place ». Un assistant s'occupe de tout ce dont le metteur en scène a besoin pour créer, sans forcément intervenir dans un quelconque dialogue artistique. Il s'agit de réussir à trouver sa place, en préparation et sur le plateau. Chaque équipe est différente, chaque réalisateur laisse une place plus ou moins importante à ses assistants, il faut prendre ces facteurs en compte et s'assurer, avant tout, de bien faire son travail. Il faut pouvoir compter sur la confiance mutuelle qui peut lier l'équipe et le premier assistant. Une erreur peut arriver et briser cette confiance, il est alors plus difficile d'asseoir son autorité et de travailler correctement. Les plateaux de cinéma étant très hiérarchisés, c'est le premier assistant qui a tendance à avoir le monopole de l'autorité. Il est le moteur principal du tournage. Cependant, il peut arriver qu'un premier propose à son second d'assurer le poste à sa place pour un temps défini. Hélène raconte sa collaboration avec Denis Bergonhe, premier assistant récurrent d'Étienne Chatiliez. Il aime laisser de la place à ses seconds et Hélène s'est plusieurs fois retrouvée en position de devoir tenir le plateau. L'équipe connaissant la manière de fonctionner de Denis Bergonhe, et étant préalablement prévenue, la passation de l'autorité du premier à sa seconde peut se dérouler sans embûches. À partir du moment où le second prend la place du premier à la face, ce transfert d'autorité semble pouvoir se faire naturellement.

En somme, il y a multiples manières d'exercer le métier d'assistant mise en scène, en se plaçant plus ou moins proche du pôle créatif d'un tournage. Mais la présence, l'autorité d'un assistant sur le plateau n'est pas forcément en contradiction avec une certaine implication artistique. Il est par contre vrai qu'elle n'en découle

⁶ Hélène Fabre est seconde assistante et a travaillé sur, entre autres, *Cézanne et moi* de Danièle Thompson, *Si j'étais un homme*, d'Audrey Dana, et *Première année*, de Thomas Litli.

pas non plus et qu'à première vue, l'assistant n'a pas pour tâche principale de s'immiscer dans la création.

3. Une reconnaissance publique inexistante

"Without a good first AD, your movie falls to pieces. And those are people who never, ever, ever get interviewed anywhere. And they make the movie. I feel like you could probably run a set better with a good first AD and no director than a good director and no AD. There are people like that who you never hear from, and we want people to have an idea about who these people are."

« Sans un bon premier assistant réalisateur, un film s'écroule. Et pourtant, ils ne sont jamais interviewés. Nulle part. Alors que ce sont eux-elles qui font les films. J'ai l'impression qu'un plateau fonctionne mieux avec un bon assistant et aucun réalisateur qu'avec un bon réalisateur sans assistant. Nous aimerions que le public puisse se faire une idée de qui sont ces gens qui œuvrent dans l'ombre. »⁷

Propos de Natalie Portman, actrice américaine.

Le métier d'assistant réalisateur ne garantit, en effet, absolument aucune reconnaissance publique. Pourtant c'est un métier central dans la création cinématographique, et ce depuis le début de l'histoire du cinéma, ou presque. En effet, entre 1933 et 1937 il y avait même un Oscar, décerné aux meilleurs assistants mise en scène (à l'époque affiliés aux grands studios hollywoodiens). Un paradoxe, puisque la plupart des lauréats n'étaient même pas crédités au générique des films pour lesquels ils étaient récompensés. C'est le cas de John Waters, qui travailla sur

⁷ Natalie Portman pour *IndieWire*, lors du festival de Tribeca en 2009 durant lequel elle introduisait *Makingof.com*, une chaîne Youtube créé par Christine Aylward, dans le but de montrer différents métiers du cinéma.

<http://www.indiewire.com/2009/05/iw-video-natalie-portman-sings-praises-of-assistant-director-launches-website-246958/>, propos recueillis en 2009, traduits par mes soins.

Viva Villa! de Jack Conway (MGM), en 1934. Jack Sullivan, ayant obtenu l'Oscar pour son travail sur *The Charge of the Light Brigade*, de Michael Curtiz (Warner Bros), ne figure pas non plus au générique. Il semble donc qu'à l'époque, une certaine forme de reconnaissance des pairs prévalait à celle du public. Les assistants faisaient partie des rouages de l'industrie, et furent, un court instant, récompensés pour leur travail. Aujourd'hui il n'existe plus de prix prestigieux décernés aux assistants. L'idée même de ce genre de récompense semble d'ailleurs souvent absurde, comme si les assistants ne contribuaient pas si fortement à l'élaboration artistique d'un film. Comme s'ils devaient rester dans l'ombre du metteur en scène. D'ailleurs l'Oscar décerné ne venait pas forcément récompenser une collaboration artistique, mais plutôt financière. Le peu de littérature qu'on peut trouver facilement au sujet du métier d'assistant mise en scène atteste de ce peu de reconnaissance que peuvent connaître ces « artisans de l'ombre ».

Jack Sullivan fut crédité au générique des films qu'il fit avec Errol Flynn, dont il était proche. John Waters devint lui-même réalisateur et obtint ainsi une certaine reconnaissance. Cependant, nombreux sont les assistants de la grande époque d'Hollywood à n'avoir été crédités que tard dans leur carrière. C'est le cas de Frank Heath, premier assistant de la Warner Bros, ayant travaillé sur de nombreux films de Michael Curtiz, dont notamment *Le Roman de Mildred Pierce*, 1945, avec Joan Crawford. C'est au milieu des années 40 que Frank Heath fut crédité au générique des films sur lesquels il travaillait. L'évolution du métier, de simple exécutant affilié à un studio à une entité prenant part à l'élaboration du film, se résume donc en partie à travers l'histoire des génériques, et la place qu'y prennent les assistants. Aujourd'hui, les premiers assistants apparaissent à une position variable dans les génériques, en fonction du réalisateur, de la production, de la manière dont s'est passé le tournage, du contrat, signé en amont, de la richesse d'une collaboration. La tradition place les assistants mise en scène dans le déroulant final, après le rappel du casting, mais quelques exceptions témoignent parfois de l'importance du premier.

L'étude de la place de l'assistant dans les génériques⁸ illustre, entre autres, l'importance qu'ils ont eue dans la mise en place du film et leur relation avec un metteur en scène. Dans *Gone Girl* (2014) de David Fincher, par exemple, la première assistante, Courtenay Miles⁹, intervient très tôt dans le générique de fin. Elle est le deuxième nom qui apparaît dans le défilant, après l'image finale.

Courtenay Miles a commencé en travaillant dans le milieu du théâtre et s'exprime à propos du travail d'assistant mise en scène sur le site internet du chef opérateur Mark Vargo. En arrivant à Los Angeles, Courtenay Miles découvre le métier d'assistant :

« It sounded like the perfect job — huge production challenges but with a more integral role in the creative storytelling than stage managing allows. (...) I have been fascinated since I was young by how we tell those stories and in my opinion, film is the storytelling medium of our time. I feel continually lucky to be able to work in the center of the amphitheater of the modern world. »¹⁰

« C'était le poste parfait — de gros défis de production avec un rôle plus important en ce qui concerne la création d'histoires, que ce que permet la régie de théâtre. (...) J'ai toujours été fascinée par la manière dont se racontent les histoires, et selon moi, le cinéma est actuellement le médium principal par le biais duquel se font les histoires. Je suis extrêmement chanceuse de travailler au centre de l'amphithéâtre du monde moderne. »

Courtenay Miles a donc envie, en tant qu'assistante, d'apporter sa pierre à l'édifice des films auxquels elle participe. Sa collaboration avec David Fincher fut

⁸ Cf Annexes

⁹ Courtenay Miles est une première assistante travaillant sur beaucoup des films d'auteur américain, tels que *Gone Girl* (2014), de David Fincher, des grosses productions comme *Ghostbusters* (2016), de Paul Feig, et plusieurs épisodes de la série Netflix *Mindhunter* (2017), produite et réalisée en partie par David Fincher.

¹⁰ <http://markvargo.com/Musings/Post/our-first-guest-musing>, 2013, consulté le 8 février 2018, traduit par mes soins.

apparemment fructueuse, puisqu'elle a continué lors de la réalisation de quatre épisodes de la série *Mindhunter*.

Au fur et à mesure des films que je vais voir au cinéma, je me rends compte que l'assistant apparaît presque systématiquement dans les trois premiers noms du déroulant final, en tous cas en ce qui concerne les films indépendants américains. C'est le cas de *Lady Bird*, de Greta Gerwig, 2017, et de *Carol*, de Todd Haynes, 2015. Entre ces trois films, aucun point commun en termes de production. Ce que je prenais pour une exception n'est peut-être qu'une convention. Elle semble venir de la logique américaine qui place l'assistant réalisateur du côté de la production et le fait apparaître au début du générique de fin, en général avec le « unit production manager » (directeur de production).

En 2016, lors de la 41ème Cérémonie des Césars, Deniz Gamze Ergüven recevait le César du Meilleur premier film pour *Mustang*.¹¹ Après avoir remercié ses producteurs, elle se tourne vers le public et remercie « Marie Weinberger¹² (...) ma première assistante réalisatrice, et c'est presque triste qu'il n'y ait pas de catégorie particulière pour elle. C'est vraiment avec ta force, ta fougue, qu'on a réussi à avoir un plan de travail fou ». Un nouveau témoignage du poids des assistants, et de la reconnaissance publique qu'ils pourraient avoir. Cependant, n'est-il pas paradoxal de chercher à récompenser des postes dont le travail ne se « voit pas » directement à l'écran ? Comment peut-on, en voyant un film, juger la manière dont il a été dépouillé, organisé, géré par un assistant mise en scène ? Peut-on voir une scène de cinéma et se dire « ah oui, ça c'est du beau travail d'assistantat », ou le contraire ?

La base du travail de l'assistant mise en scène est de savoir gérer tout ce qui se voit à l'image sans que cela se voie à l'image. Faire en sorte que tout ce que le metteur en scène veut voir à l'écran y soit, tout en restant discret. Il n'y a aucun moyen, contrairement aux directeurs de la photographie, pour un assistant mise en scène, d'apporter visuellement sa « patte » à un film. L'assistant donne de soi lors du

¹¹ <https://vimeo.com/158884999> consulté le 17.02.2018

¹² Première assistante ayant travaillé sur *La Guerre est déclarée* (2011) de Valérie Donzelli, et *Corporate* (2017), de Nicolas Silhol.

tournage. Il en définit l'ambiance, le rythme, les couleurs. Mais son travail ne se voit pas en salle.

Si ce métier n'appelle pas forcément de reconnaissance, c'est surtout qu'il n'est pas basé sur une performance créative individuelle. L'assistant est dans l'échange, la cohésion, la communication avec le metteur en scène et les chefs de postes. L'individualisme, la recherche d'une quelconque gratification personnelle, n'aurait pas sa place dans le travail de l'assistant. La meilleure des gratifications serait celle d'être rappelé pour travailler. Si on part du principe que la reconnaissance publique a quelque chose à voir avec l'aspect créatif d'un métier, l'assistant semble donc très loin des considérations artistiques qui ont lieu lors de la production d'un film.

Chapitre 2/ L'assistant : un technicien ?

Un technicien est une personne qui connaît les procédés pratiques d'un art, d'un métier et qui sait les employer. Le poste d'assistant mise en scène semble être au croisement entre l'équipe des techniciens, et les artistes qui génèrent l'esprit d'un film. D'après une définition du CNPEF : « Il est le premier collaborateur du réalisateur notamment à chaque instant du tournage et est l'interlocuteur privilégié des différents techniciens. »¹³ Un poste charnière, en somme. Mais où se place réellement l'assistant sur le spectre allant de la technique à l'artistique ?

1. La maîtrise des techniques de chacun

Dans un premier temps, il semble important qu'un premier assistant puisse maîtriser ou connaître les métiers qui l'entourent. Il est, pour cela, indispensable d'avoir une certaine expérience sur des plateaux et une grande capacité d'observation, pour pouvoir prétendre à devenir premier assistant. Il ne s'agit pas forcément de devoir tout savoir à propos d'un corps de métier en particulier. Un assistant n'a pas besoin de maîtriser telle ou telle technologie se rapportant à une caméra en particulier, une logique de trucage en post-production, une contrainte d'accessoire ou de costume. Ce qui compte c'est de savoir écouter et comprendre les enjeux de chaque poste. Pour ce faire, l'expérience est le meilleur apprentissage.

Le parcours classique d'un assistant est de commencer en tant que stagiaire, puis troisième assistant, second, et enfin premier. En tant que stagiaire ou troisième, l'assistant est particulièrement mis en relation avec le HMC (Habillage - Maquillage - Coiffure) et les comédiens. Ce poste permet donc d'observer ces corps de métier et de définir ce dont chacun a besoin pour travailler au mieux. Il permet également une première approche du plateau en faisant le lien entre les loges et ce qu'on appelle communément « la face », le lieu où le tournage en lui-même a réellement

¹³ <http://www.cpnep-av.fr/metiers/production-cinema-audiovisuelle/premier-assistant-realisateur>,

consulté le 20 février 2018

lieu. Il fait aussi en sorte de faire régner le calme en dehors du plateau pour garantir le bon déroulement du tournage. Il est ainsi en relation avec les équipes de techniciens qui préparent les installations suivantes, ou anticipent un rangement pendant la mise en place d'un plan. Il fait en sorte de faire régner le silence pendant chaque prise. Ce poste lui confère donc aussi une vue d'ensemble sur les besoins potentiels de l'équipe des techniciens de l'image et du son.

Le second assistant est celui qui, traditionnellement, fait le dépouillement en préparation avec le premier. Cette relecture du scénario lui permet d'avoir en tête les besoins du film en termes de mise en scène, décor, costumes, acteurs, etc. Il est également là pour anticiper les contraintes de productions à venir d'un jour de tournage à l'autre ou d'une semaine à l'autre. Exercer ce poste permet donc d'avoir une bonne vue d'ensemble des métiers constituant l'équipe technique. Il est aussi l'occasion de voir le fonctionnement d'une partie de la production, et la relation qu'elle entretient avec la mise en scène. La plupart des premiers assistants sont passés par les postes de troisième et second, et ont donc pu observer la manière dont interagit chaque équipe technique. Le second n'est pas expert dans tous les domaines techniques, mais son expérience lui permet de trouver sa place au mieux pour faire avancer le tournage, sans ralentir l'équipe.

Les enjeux techniques du poste d'assistant sont en effet sa capacité à anticiper les déplacements, temps de mise en place et besoins de chaque corps de métier, et sa bonne connaissance du rôle de chacun, sans toutefois interférer dans les discussions internes à une équipe. La bonne compréhension des métiers de chacun permet au premier assistant d'estimer les temps de mise en place de certains plans sans avoir systématiquement à demander aux chefs de postes de lui donner un ordre d'idées. Elle permet aussi d'organiser un plan de travail en fonction d'enjeux pouvant concerner différentes équipes. Le plan de travail se voit souvent avec l'aval du directeur de la photographie, qui est celui, sur un tournage, qui a besoin du plus de temps d'installation. C'est souvent le temps d'installation de la lumière et de la caméra qui sert d'étalon pour l'organisation des autres postes. Un

dialogue fluide avec l'équipe image, et une connaissance, même en surface, des enjeux qui les guident, permettent l'établissement d'un plan de travail plus fluide, et la possibilité de donner des informations aux équipes qui veulent savoir le temps dont elles disposent pour s'installer.

Cependant, il semble important, même en connaissant bien les métiers de chacun, de ne pas tenter d'interférer de n'importe quelle manière dans le simple but d'aller plus vite. Même s'il peut être tentant d'aider un machiniste ou l'équipe caméra à déplacer quelques affaires, il vaut mieux l'éviter, même lorsqu'on y est autorisé. Si chaque équipe est extrêmement hiérarchisée, c'est aussi par souci d'efficacité. Chaque équipe a sa propre organisation avec laquelle il vaut mieux ne pas interférer. Cette règle tacite existe aussi pour des questions d'assurance. En cas de casse dans le matériel image, comment expliquer à une production que c'est l'assistant mise en scène qui portait la caisse d'optiques ?

Il y a donc un juste milieu entre bien connaître tous les postes et empiéter sur le travail des autres. Évidemment, sur certains tournages où le cadre de production n'est pas très stable (courts-métrages étudiants, films faits avec « deux bouts de ficelle », etc.), il peut plus souvent arriver à l'assistant de mettre la main à la pâte. Ce n'est, de manière générale, pas conseillé. L'assistant doit savoir équilibrer la manière dont il transmet les informations. Ne pas noyer l'équipe dans des considérations plus ou moins importantes, tout en diffusant ce qui permettra à tout le monde d'avancer au mieux et en protégeant le réalisateur de certaines questions intempestives de l'équipe.

En effet, l'assistant mise en scène sert de lien entre les techniciens et les artistes, entre le metteur en scène et l'équipe. Il est responsable de la diffusion des informations de manière efficace. Cette transmission des données techniques et artistiques peut changer en fonction des tournages. Certains metteurs en scène préfèrent garder au maximum le secret et donner des informations au dernier

moment. Pour Julie Gouet¹⁴, c'est une manière de faire un peu plus périlleuse que la norme, et l'assistant a alors pour rôle de recueillir le plus d'informations possible pour préparer l'équipe technique à ce qui va suivre. Elle s'exprime à ce sujet : « J'aime bien faire circuler l'information parce que je me dis que les gens sont toujours plus motivés quand ils savent ce qui se passe, mais parfois il y a des réalisateurs qui ne le souhaitent pas. Je contourne quand même un peu pour qu'ils aient un minimum, mais parfois je n'ai moi-même pas d'informations. »¹⁵. Julie se considère plus du côté du réalisateur que de celui de l'équipe. Elle ne se sent pas « technicienne », car n'ayant pas étudié le cinéma, elle se trouve trop de lacunes en termes de technique et de culture cinématographique. Pour elle, l'assistant n'est ni un artiste, ni un technicien, mais plutôt une sorte de collaborateur à la mise en scène. Son rôle est indissociable de celui du réalisateur, et Julie Gouet choisit aussi ses projets en fonction de la personne avec laquelle elle va pouvoir travailler, et de son univers.

2. Des outils techniques différents

L'autre paramètre qui entre en jeu dans la remise en question du poste d'assistant comme un métier de technicien est la spécificité des outils utilisés. En effet, contrairement à l'équipe son ou à l'équipe image, les outils de l'assistant n'ont pas d'impact direct sur l'image ou le son du film. Ce ne sont pas des outils « concrets », mais plutôt des outils de logistique, des outils « papier ».

Lors de la préparation, le premier et le second s'accordent pour confectionner un dépouillement et un plan de travail. Le dépouillement se fait au fur et à mesure de la préparation.

¹⁴ Julie Gouet est une 1ère assistante mise en scène ayant travaillé avec Danielle Arbid en tant que seconde (auprès de la 1ère Sylvie Peyre). Elle a longtemps collaboré avec Christophe Honoré (en tant que seconde sur 4 films, avant de passer 1ère, en 2011, sur *Les Bien Aimés*). Elle collabore aussi beaucoup avec Serge Bozon, Axelle Ropert, et Leos Carax, avec qui elle a fait *Holy Motors* (2012).

¹⁵ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018.

Le dépouillement, forme de relecture du scénario, « consiste en une analyse précise de toutes les « cellules » ou séquences réelles composant le scénario de façon à déterminer, puis à classer, les éléments nécessaires à leur bonne réalisation (...). C'est un recueil d'informations diverses qui sert de guide tout au long de la préparation et aide à l'élaboration du plan de travail. »¹⁶.

L'assistant relit le scénario avec attention et tente d'en tirer les informations principales en ce qui concerne les décors, les costumes, la présence des acteurs dans chaque séquence, les enjeux d'accessoires, d'armes, de véhicules, la figuration (humains, animaux, véhicules), le maquillage et les effets spéciaux. Le dépouillement est aussi l'occasion de mettre en lumière certains enjeux liés à la mise en scène, au son, à la lumière et à la machinerie. Il commence en général par un résumé de la séquence venant mettre en avant ses principaux enjeux. Il permet d'y voir plus clair dans les objectifs du film et la manière dont le tournage pourra s'organiser. Une page de dépouillement correspond à une séquence et est souvent accompagnée de listes répertoriant décor, présences comédiens, effets spéciaux, etc., et les numéros des séquences dans lesquelles ces éléments apparaissent. À chaque élément et à chaque séquence : une page.

Cette technique pour décortiquer un scénario peut se faire de manière logistique, en relevant mot pour mot ce qui est écrit, dans un but organisationnel. Les techniques de dépouillement ayant évolué avec l'arrivée de l'informatique, il est aujourd'hui plus facile de relever tous les éléments d'un scénario qui demanderont de la préparation, et de pouvoir rectifier facilement une erreur. Il existe en effet aujourd'hui de nombreux logiciels, comme *Movie Magic Scheduling*, *Outlook Movie* ou *Movie Data*, venant aider l'assistant dans le dépouillement d'un scénario. La manière de faire a beau avoir beaucoup évolué à tous les niveaux, dans la manière de faire du cinéma, le principe fondamental du dépouillement reste le même : une analyse minutieuse du scénario, ligne par ligne, page par page. Mais si certains le pratiquent de manière purement logistique, ce n'est pas le cas de tous. Pour Julie Gouet, « le dépouillement, c'est ta part de fantasme et de rêve. Tu peux faire un

¹⁶ OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, La fémis Éditions, 1988, p.35

dépouillement très basique et juste relever les mots qui sont écrits dans le scénario et te borner à ça, mais en même temps de ces mots, tu peux en imaginer d'autres. Par exemple si dans une scène il y a un téléphone posé sur une table, tu peux toujours imaginer qu'à côté de ce téléphone il y a un carnet, un stylo, quelque chose d'écrit sur le carnet, etc. Et donc commencer à fantasmer des choses en plus qui peuvent être source d'une idée de mise en scène. En tant que seconde, j'adorais le dépouillement, c'était la manière de rentrer dans un film, de l'apprendre. »¹⁷ C'est aussi un relevé des remarques faites par les chefs de postes lors des repérages techniques ou diverses réunions qui ont lieu durant la préparation.

Il semble donc que le dépouillement est un outil qu'on peut s'approprier, et utiliser à des fins artistiques, dans une certaine mesure. Les propositions faites par ce biais peuvent inciter un réalisateur à fouiller sa mise en scène dans un sens ou dans l'autre, mais il ne faut tout de même pas trop le distraire de son idée d'origine. De plus, chaque décision artistique a un coût financier et en termes de temps de travail. Ce genre de proposition semble donc devoir se faire en ayant conscience des contraintes de production du film, et de la personnalité du réalisateur, de sa ligne de conduite.

Même si ce travail n'est pas concrètement visible à l'écran, il peut avoir un impact sur certaines décisions de mise en scène qui, elles, se verront.

Dès les débuts de la production, et au cours de la préparation, l'assistant élabore un plan de travail. Ce plan de travail sert à organiser le temps de tournage alloué à un film et à en estimer le coût. C'est un outil dont on ne verra aucune trace à l'écran, mais qui aura un impact sur le déroulé du tournage. Cet outil sert à organiser au mieux les différentes séquences, et à laisser le réalisateur le plus libre possible dans l'expression de sa créativité. C'est une référence pour chaque membre de l'équipe, car il permet de synthétiser le déroulement global du tournage et les besoins particuliers de chaque journée.

¹⁷ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

En outre, il permet une relecture encore différente du scénario, qui met en valeur certaines séquences et permet de dégager encore plus précisément les enjeux principaux du film. Peut-on affirmer que, dans une certaine mesure, le plan de travail est un outil à impact artistique ? Encore une fois, cela dépend de la manière dont on le fait. Un plan de travail peut être purement logistique, basé sur des faits matériels concrets, inébranlables, mais un assistant peut aussi chercher, après avoir pris en compte ces faits matériels, à organiser le tournage au mieux pour la mise en scène. Par exemple, certains réalisateurs préfèrent tourner au maximum dans l'ordre chronologique du film : à l'assistant de tout faire pour répondre à cette demande. En se concertant avec le metteur en scène, l'assistant peut aussi se rendre compte de l'efficacité de tel ou tel comédien en fonction de l'heure de la journée, et décider de caler des séquences complexes pour le jeu d'acteur en conséquence. Le plan de travail est toujours élaboré avec souplesse. Il faut pouvoir s'adapter aux imprévus du tournage.

La lumière joue aussi un rôle important dans l'élaboration du plan de travail, surtout pour les décors naturels. Pendant la préparation, l'assistant est donc constamment sollicité par le chef opérateur et le réalisateur, afin d'aménager au mieux le plan de travail pour eux deux. En cela, il semblerait que le plan de travail ait un impact réel sur le rendu final d'un film.

Au-delà des techniques de chacun, et des outils qui lui sont propres, l'assistant mise en scène est aussi confronté à des situations où l'humain prend le pas sur l'artistique.

3. Un métier de gestion de l'humain

« [L'assistant] est, de toute façon, chef de plateau : il organise les répétitions, demande le silence et doit tenir toute l'équipe. L'autorité est une qualité nécessaire. (...) Tout le talent consiste à diriger dans la concertation et la bonne humeur. C'est extrêmement difficile car le premier assistant sert souvent de

tampon en cas de tensions et qu'en plus des soucis techniques, il doit résoudre les problèmes humains. »¹⁸

Cette citation peut sembler réductrice dans le sens où elle invoque l'idée que l'assistant doit « tenir » l'équipe, ce qui infantilise un peu tous les intervenants du plateau... Cependant, la notion de « gestion du personnel » est bel et bien présente dans le métier d'assistant.

En préparation et surtout sur un plateau, l'assistant réalisateur est amené à gérer, au-delà des contraintes logistiques propres à un tournage, des enjeux humains. Pour Alexandra Denni¹⁹ :

« c'est important de connaître un peu les techniques de tout le monde mais il faut surtout sentir les énergies, entre les comédiens et le réalisateur, la production et le réalisateur, c'est de l'humain avant tout. »²⁰

C'est un travail d'équilibriste au sein duquel les ego de chacun doivent être pris en compte pour la bonne marche du plateau. Le premier assistant fait souvent « tampon » lors de relations conflictuelles incluant le réalisateur. Il a pour rôle de protéger le metteur en scène, tout en ménageant l'équipe.

Il est important de pouvoir sentir les humeurs de chacun pour prendre les bonnes décisions. Par exemple, lorsqu'un acteur arrive au HMC, un-e maquilleur-se peut informer le troisième assistant de la mauvaise humeur dudit acteur, qui peut ensuite faire remonter l'information au premier qui pourra ensuite dire au réalisateur de faire attention à ses paroles, ou de discuter avec son comédien. La psychologie de plateau est à la fois dérisoire et centrale. En effet, un tournage réunit des dizaines de personnes différentes, avec des ego plus ou moins développés, des humeurs plus ou moins changeantes, et une certaine sensibilité. Il s'agit de faire fonctionner tout le monde ensemble pendant plusieurs semaines, en faisant souvent de longues

¹⁸ RÈBRE Isabelle, *Les Métiers de l'audiovisuel*, France, Jeunes Éditions, 1997, p.74

¹⁹ 1^{ère} assistante Mise en Scène ayant travaillé avec Catherine Corsini (seconde sur *La Répétition*), Jacques Maillot (*Les Liens du Sang*, *La Mer à Boire*), Cédric Anger (*L'Avocat*), Laurent Larivière (*Je suis un Soldat*) et Alain Tasma (*Le Viol*).

²⁰ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Alexandra Denni en novembre 2017.

jours. La fatigue arrive vite et est un grand désinhibiteur d'humeurs. En tant qu'assistant, il est important de savoir jongler avec ces humeurs tout en assurant son autorité. Chaque équipe est auto-responsable et le premier s'occupe principalement du réalisateur et des comédiens.

Bien gérer l'humain sur un plateau permet d'éviter les tensions parasites qui viendraient perturber les pôles artistiques (metteur en scène, comédiens). L'assistant en a conscience et cherche à apaiser ces tensions, ou à en protéger le metteur en scène, pour favoriser le processus créatif.

Considéré globalement comme un technicien, les enjeux du métier d'assistant semblent pourtant uniques, dans la pratique du plateau, comme dans son impact en préparation. Faisant le lien entre l'artistique et le technique, l'assistant est un peu à cheval entre ces deux pôles qui travaillent main dans la main en tournage. Si certains assistants se considèrent comme des techniciens, d'autres ont tendance à pencher plus vers l'artistique et l'ambition d'avoir un impact sur certaines décisions de mise en scène. L'assistant peut se voir comme un collaborateur, l'interlocuteur privilégié du réalisateur. Les enjeux artistiques du poste d'assistant mise en scène sont cependant moindres. Mais les assistants qui aspirent à plus d'impact esthétique ne sont-ils pas un peu frustrés dans leur poste ? L'assistantat est-il « suffisant », ou simplement un marchepied vers autre chose ?

Chapitre 3/ Le métier d'assistant est-il une fin en soi ?

« Certains exercent [ce métier] toute leur vie ; d'autres s'en servent pour accéder à la prestigieuse fonction de réalisateur. C'est en fait une profession à part entière en rapport avec toute l'équipe et, finalement, pleine de responsabilités. »²¹

1. Le poste d'assistant : un apprentissage ?

L'assistant se situe au centre des interactions entre les chefs de postes, les comédiens et le réalisateur. Il a donc une vision d'ensemble sur les enjeux des postes de chacun, et surtout, une certaine proximité avec le metteur en scène. Cette place privilégiée, au centre du plateau, constitue un poste d'observation très riche.

Beaucoup d'assistants sont arrivés par le hasard à ce métier. C'est une passion du cinéma, une envie de participer à la production de films qui les pousse, la plupart du temps, à se lancer dans cette carrière. La coordination de plusieurs postes, l'apprentissage sur le terrain et l'importance de l'expérience pour pouvoir devenir premier permettent de se faire une idée globale de tous les métiers du cinéma. Pour ceux qui veulent accéder à autre chose, c'est l'endroit idéal pour être témoin des enjeux de tous les postes, de tous les savoir-faire. Cependant, la place du premier assistant sur un plateau se situe plutôt auprès du réalisateur, et de la caméra. Le lien avec les autres membres de l'équipe se fait souvent par le biais d'un second assistant. L'apprentissage des techniques des corps de métier en dehors du réalisateur et du chef opérateur semble donc pouvoir se faire avant l'accès à des postes de premier assistant. Le choix de passer premier viendrait donc confirmer une attirance particulière pour la mise en scène ou la production, exclusivement.

²¹ SANCHEZ Bruno, « Assistant réalisateur. Une disponibilité totale », in *Les métiers du cinéma, de la télévision et de l'audiovisuel* – Hors série Cinémaction n°60, Paris, Corlet-Télérama, 1990, p.48

Pour David Campi Lemaire²² : « L'essence même de notre travail, c'est la relation privilégiée avec un réalisateur. ». Si le rôle de l'assistant est en effet un poste charnière, parfait pour observer et apprendre de tous les postes, il semble que cet apprentissage est tout de même centré sur la mise en scène.

C'est ainsi qu'au cours de l'histoire du cinéma, de nombreux assistants sont passés à la mise en scène. Le milieu en lui-même, plutôt poreux, semble être un des milieux professionnels au sein duquel les évolutions et changements de carrières sont fréquents. C'est ainsi que nombreux sont les assistants qui, après avoir assisté de près au travail du réalisateur, ont choisi de faire leurs propres films. C'était surtout le cas avant l'avènement du numérique qui a chamboulé les manières de travailler, mais je reviendrai sur ce sujet un peu plus tard. Il est pour l'instant temps de parler de plusieurs assistants qui sont passés à la mise en scène.

Un des exemples les plus probants, et peut-être le plus classique, est celui de François Truffaut, arrivé dans le cinéma à travers la critique de cinéma, et André Bazin. Après une carrière très théorique, Truffaut a eu envie de se confronter à la réalité du terrain et a commencé en tant qu'assistant auprès de metteurs en scène qu'il admirait. Il a notamment travaillé auprès de Rossellini en 1956 avant son deuxième court métrage, *Les Mistons*, qui a lancé sa carrière de metteur en scène. Truffaut a donc profité de cette place privilégiée qu'est celle de l'assistant réalisateur avant de se lancer lui-même dans la réalisation. Le New Yorker a réédité le dernier entretien de Truffaut, mené par Bert Cardullo fin mai 1984²³. Lors de cette rencontre, Truffaut revient sur les débuts de sa carrière, ses premiers courts, *les 400 coups*, et son travail avec Rossellini. Il déclare, entre autres : « Il y a une manière de voir les films qui peut vous apprendre bien plus que le travail d'assistant réalisateur, sans que le processus n'en devienne fastidieux ou trop scolaire. L'assistant réalisateur est,

²² 1er assistant mise en scène ayant travaillé entre autre, sur *Double Zéro*, *Intersection* de David Marconi, *L'Araignée Rouge* de Franck Florino, et *Jour J* de Reem Kherici. Propos recueillis par l'AFAR lors d'un entretien avec Dominique Talmon.

https://www.afar-fiction.com/IMG/pdf/tfv_talmon_campi.pdf (cf document en annexe)

²³ <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview>

fondamentalement, la personne qui veut voir la manière dont sont fait les films, mais à qui on retire cette possibilité parce qu'on l'envoie faire des commissions hors du plateau pendant que les choses importantes sont en train de se passer devant la caméra. En d'autres termes, on demande sans cesse à l'assistant de faire des choses qui l'amènent hors du plateau. [NB : le premier assistant est censé rester sur le plateau, c'est le second qui en est souvent éloigné, sauf sur les petites productions où il n'y a qu'un seul assistant...] En revanche, au cinéma, quand on voit un film pour la dixième fois, un film dont on connaît par cœur les dialogues et la musique, on commence à remarquer la manière dont il est construit, et on apprend beaucoup plus qu'en étant assistant mise en scène. »²⁴

D'après François Truffaut, la manière d'apprendre à faire du cinéma semblait être, aux yeux de tous, de passer par l'assistantat, mais ce n'est pas, pour lui, la manière la plus efficace, ni la plus intéressante. Si Truffaut a eu la carrière qu'il a eue, ce n'est probablement pas grâce à son travail en tant qu'assistant, mais peut-être plus à sa cinéphilie, et sa fascination pour décortiquer les films qu'il admirait.

Truffaut envisageait l'apprentissage du cinéma comme un apprentissage théorique (notamment sur le découpage, la post-production (musique, montage), et l'écriture (dialogues)) plutôt qu'un apprentissage pratique sur le « comment faire concrètement » (ce que lui aurait appris le métier d'assistant). Pour lui, devenir cinéaste ne demandait pas de prérequis techniques fondés sur une expérience du terrain. Cette réflexion était à l'époque, au centre de la mise au premier plan de la notion « d'auteur ». Un réalisateur devait pouvoir tout maîtriser et tout décider,

²⁴ « *There is a way to see films that can teach you more than working as an assistant director, without the viewing process becoming tedious or academic. Basically, the assistant director is a guy who wants to see how movies are made, but who is constantly prevented from doing just that because he gets sent on errands while the important stuff is taking place in front of the camera. In other words, he is always required to do things that take him away from the set. But in the movie theatre, when you see a film for the tenth time or so, a film whose dialogue and music you know by heart, you start to look at how it's made, and you learn much more than you could as an assistant director.* »

dépouillant l'assistant d'une bonne partie de l'aspect artistique de son poste, et rendant l'accès à la réalisation via l'assistanat moins évident.

Ce schéma de carrière reste tout de même toujours assez commun chez les cinéastes de cette génération et de celle d'après.

Cette conception du métier, et de l'idée que beaucoup d'assistants le deviennent pour ensuite pouvoir passer à la réalisation, pose la question d'un potentiel apprentissage auprès d'un metteur en scène, d'une forme de « parrainage » d'un réalisateur envers un assistant. Encore une fois, les cas divergent et il n'y a pas de règles, mais je voulais savoir si ce cas précis avait déjà existé.

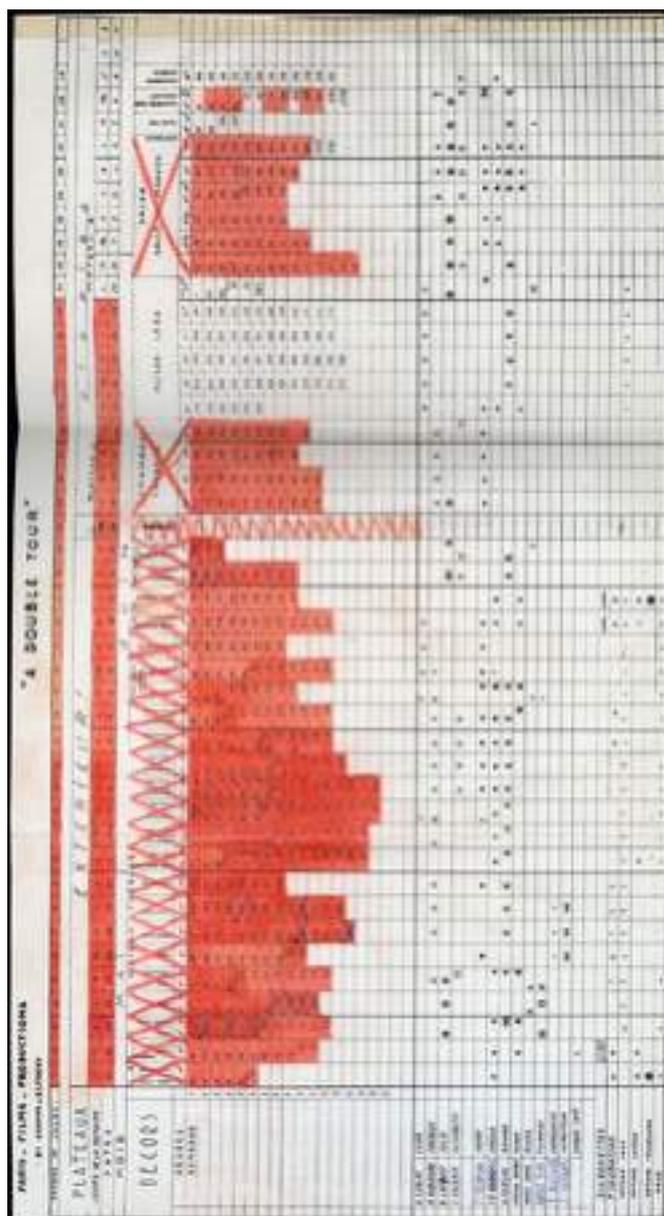
2. Évolution de la conception de ce métier au cours du temps

Pendant longtemps, en France, l'accès aux métiers du cinéma se faisait sur le terrain, en montant des échelons petit à petit. C'est d'ailleurs toujours le cas pour certains métiers purement techniques. Le poste de chef opérateur est souvent atteint après une carrière en tant qu'assistant caméra ou plus rarement électricien.

En ce qui concerne la mise en scène, l'assistanat comme un marchepied vers la réalisation semble de plus en plus compromis. Comme évoqué précédemment, l'époque de la « Nouvelle Vague » a vu émerger une génération de réalisateurs issus de la critique, de l'étude avant tout théorique des films, avec la volonté de s'approprier une forme de réflexion cinématographique. L'assistanat était, à l'époque, la voie phare pour passer à la réalisation, la « Nouvelle Vague » est venue chambouler cette manière de fonctionner. En outre, l'industrie du cinéma a beaucoup évolué au cours des dix dernières années, les temps de production se raccourcissent, les informations s'échangent de plus en plus vite, le travail est de plus en plus segmenté. Ainsi, il semblerait que le métier d'assistant mise en scène soit aujourd'hui plutôt affilié à des enjeux exécutants proches de la production qu'à l'aspect créatif de la mise en scène.

L'avènement des nouvelles technologies numériques et informatiques a fondamentalement fait évoluer les manières de travailler de chacun. En ce qui

travail. Ils étaient figés à une époque où le réalisateur arrivait sur le plateau avec une liste de plans très précise, mais quand on voit ces films, ils étaient tournés de façon très simple. Il n'y avait rien d'extrêmement complexe donc ça pouvait se faire comme ça de manière très simple. Les choses ont évolué, peut-être pas toujours dans le bon sens parce c'est tellement facile de changer les choses que les nouvelles pages de scénario peuvent arriver n'importe quand. C'est un peu un challenge. »²⁶



ILL. 2 : PLAN DE TRAVAIL POUR LE FILM À DOUBLE TOUR, DE CLAUDE CHABROL, PAR CHARLES BITSCH²⁷

²⁶ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018

²⁷ <http://www.cinematheque.fr/article/1173.html> consulté le 2 avril 2018

Ce « challenge » laisse moins le temps à l'assistant de se poser de vraies questions de mise en scène, et d'aider le réalisateur à les résoudre. À force de subir ces changements, le risque est de ne devenir qu'un simple vecteur d'informations. Cette analyse est bien sûr poussée à l'extrême, et simplifiée dans le but d'énoncer une crainte et une raison aux changements profonds qui ont eu lieu quant au métier d'assistant mise en scène.

Toutefois, si les méthodes de tournage ont changé, les outils à disposition de l'assistant également. Ils lui permettent d'être aujourd'hui plus efficace et réactif dans la compartimentation et la restitution d'informations. De nombreux logiciels existent, permettant de créer de manière informatique des dépouillements, plans de travail, etc. Parmi ces logiciels, *Movie Magic Scheduling*, *Movie Data* permettent d'organiser le tournage d'un film de manière ergonomique. Ce sont des bases de données pré-organisées en catégories pertinentes pour la fabrication d'un film – incluant les différentes catégories du dépouillement, des modèles de plans de travail pré-fabriqués, etc. Il existe également des applications telles que *Set Keeper* permettant le partage d'information quasi instantané en pré-production. Les outils informatiques ont donc eux aussi évolué pour permettre au mieux, à l'assistant, de gérer les aspects logistiques et organisationnels de son métier. L'assistant aura donc plus de temps à consacrer à sa relation au metteur en scène, malgré la nécessité d'apprendre à maîtriser ces nouveaux outils.

Au-delà des changements concernant la manière de tourner, les aspirations des assistants semblent avoir évolué. Il est plus rare de choisir l'assistantat dans le but de passer ensuite à la réalisation. Ce qui était auparavant considéré comme une « voie royale » semble aujourd'hui désuet. Les moyens d'accéder à la réalisation ont changé. Il paraît plus judicieux de ne pas passer par un métier jugé « purement logistique » par la majeure partie des membres du milieu du cinéma. On peut aujourd'hui parler d'une forme de dichotomie entre les assistants qui veulent accéder à la mise en scène, et ceux pour qui ce métier est une fin en soi.

Véronique Labrid²⁸ s'exprime à ce propos dans *Le Cinéma par ceux qui le font*, d'Yves Alion et Gérard Camy (p.167). À la question « La voie normale pour les assistants a longtemps été de considérer leur métier comme un marchepied vers la réalisation. Or, on constate aujourd'hui que nombre de premiers assistants ont vocation à le rester, que c'est un métier en soi. Appartenez-vous à cette catégorie ? » elle répond « S'il faut considérer deux catégories de premiers assistants, j'appartiens à la seconde. C'est pour moi un métier à part entière, qui sans aucun doute peut nous rapprocher de la réalisation, mais n'en sera jamais un passage obligé. »²⁹

Que ce soit suite aux changements dans la manière de tourner ou à la nouvelle conception du métier, aujourd'hui, l'assistanat n'est plus la voie royale vers la réalisation. Il semblerait que le « débouché » le plus logique suite à une carrière d'assistant soit de faire de la direction de production. L'assistant étant le lien principal entre mise en scène et production, cette conception du métier ne semble pas aberrante : elle témoigne simplement de l'évolution du poste vers quelque chose de logistique, plutôt que la création. Pour Julie Gouet, la carrière d'assistant n'est pas une fin en soi car « on ne peut pas être assistant jusqu'à 70 ans. C'est trop physique. »³⁰ Elle ne se destine pas à la réalisation, mais peut-être, justement, à la production, une manière plus « tranquille » de continuer à travailler dans le cinéma, passé un certain âge.

L'assistanat, par sa proximité avec tous les postes, au-delà de la mise en scène, peut déboucher sur de nombreux autres choix de carrière. Certains deviennent scénaristes, acteurs, directeurs de castings, etc. Dans la limite des contraintes du milieu, et de leurs compétences. Cependant, certains considèrent

²⁸ Véronique Labrid est une première assistante mise en scène ayant travaillé entre autres sur *Le Temps qui reste* (2004), de François Ozon, *Camping* (2005) de Serge Onteniente, *L'Auberge Rouge* (2006), de Gérard Krawczyk, et *Stars 80* (2011), de Frédéric Forestier.

²⁹ ALION Yves, CAMY Gérard, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, p.167

³⁰ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

que l'assistanat est une fin en soi, qu'ils continueront toute leur vie à exercer ce métier qui les satisfait pleinement.

En outre, il semble qu'aux États-Unis, le métier d'assistant soit considéré comme un poste clé, se suffisant à lui-même, et non pas comme un marchepied vers autre chose.

3. Différentes conceptions en France et aux États-Unis

La conception du métier d'assistant, en France ou aux États-Unis, n'est pas la même. Traditionnellement, les assistants américains étaient principalement associés à des studios. Ils faisaient partie, lors de l'âge d'or d'Hollywood, de l'équipe de production des films, et ne semblaient pas avoir de relation privilégiée avec un réalisateur, comme on peut le voir dans le système français.

Mishka Cheyko, lors de son inscription à la *Director's Guild of America*³¹ a reçu un film documentaire revenant sur les débuts d'Hollywood, et l'organisation des films à cette époque. Il en retient que « pour le travail de premier assistant aux USA il y a parfois des « producing credits ». Les origines du travail de premier aux USA c'était purement un métier de production. C'était quelqu'un qui disait au metteur en scène « non, on fait comme ça », parce qu'il avait le pouvoir du studio pour imposer des choses. » Les grands assistants réalisateurs récompensés par des Oscars ne sont pratiquement jamais passés à la réalisation, mais sont restés dans la production. Et l'assistanat n'a jamais été une voie envisageable pour ensuite faire de la mise en scène. Aux États-Unis, l'Assistant Director fait un métier « complet », une carrière à part entière, se suffisant à elle-même, très différente de celle d'un réalisateur. Cette conception vient certainement de l'affiliation des assistants aux studios, par le passé.

³¹ La *Directors Guild of America* est un syndicat représentant les intérêts de réalisateurs et assistants réalisateurs dans l'audiovisuel aux États-Unis. Elle fut créée en 1936 sous le nom de *Screen Directors Guild*.

Il semble que deux méthodes se distinguent. La « Méthode française », et la « Méthode américaine ». Cette typologie correspond à deux manières différentes de pratiquer la production cinématographique, et donc de concevoir le métier de premier assistant.

Aux États-Unis, les contraintes de production sont très strictes. La grande majorité des techniciens sont syndiqués, et des horaires précis doivent être respectés à la lettre, sous peine de frais de production importants. Ces contraintes concernent les pauses repas, la longueur des journées de travail, l'équilibre d'une semaine de travail. Il existe en effet des « meal penalties », pénalités payées à chaque technicien et artiste, en fonction du retard pris sur la pause déjeuner. Afin de se faire une idée, ces pénalités peuvent s'élever, selon le site du Screen Actors Guild, à 25 dollars pour la première demi-heure, 35 pour la seconde, puis 50 dollars pour les suivantes, en ce qui concerne les acteurs.³² Pour les techniciens, ces pénalités sont moins élevées : 10 dollars pour la première demi-heure, 12,50 pour la deuxième, et 15 dollars pour les suivantes.³³ En France le système est un peu plus souple, comme on peut le lire dans la convention collective : « Les temps de repas, d'hébergement et de pause ne sont pas du temps de travail effectif. Pour autant, aucun temps de travail quotidien ne peut atteindre six heures sans que le salarié bénéficie d'un temps de pause d'une durée minimale de vingt minutes, non décompté dans le temps de travail. Toutefois, lorsque, au cours d'une pause, en raison des circonstances, une intervention du salarié est sollicitée par l'employeur, la durée du temps de pause correspondant est réintégrée dans le temps de travail effectif. »³⁴ Les pénalités financières prévues concernent les heures supplémentaires, plutôt que les heures de repas. Et elles sont moins importantes qu'aux États-Unis, et négociables au moment de signer un contrat : « Lorsque l'horaire de travail du

³² Le Screen Actors Guild est l'équivalent du Directors Guild, pour les comédiens. www.sagaftra.org/meal-periods, consulté le 27.03.2018

³³ chiffres recueillis sur : <https://www.ht399.org/meal-periods-meal-penalties-and-meal-money/>

³⁴ Article VI.1.4 « Repas, Hébergements et Pauses », de la Convention collective consolidée au 1er août 2018

salarié comporte l'accomplissement régulier d'heures supplémentaires, il peut être convenu une rémunération forfaitaire incluant dans la rémunération mensuelle un nombre déterminé d'heures supplémentaires hebdomadaires.

Ce système peut viser des salariés, cadres ou non-cadres, soumis ou pas à un horaire collectif. Dans le cas de contrats à durée déterminée, il n'est applicable qu'aux contrats d'une durée supérieure à 2 mois.

Le recours au dispositif visé au présent article nécessite l'accord exprès de chaque salarié concerné. En conséquence, l'employeur doit obligatoirement faire figurer dans le contrat de travail, ou dans un avenant au contrat, une clause en ce sens, qui fixe les conditions d'application de la convention de forfait.»³⁵

Il revient donc rapidement très cher de ne pas respecter les horaires du plan de travail aux États-Unis. Les assistants y semblent plus contraints que sur les films d'auteurs français auxquels a participé Julie Gouet, régis par la convention collective qui laisse plus de libertés aux productions. Les dépassements d'horaires semblent moins sanctionnés.

Julie Gouet a tourné au Canada pendant une semaine lors du tournage des *Bien Aimés*, de Christophe Honoré, en 2011. Elle dit avoir été perturbée par ce qu'elle appelle la « méthode américaine » :

« c'était un enfer parce que le rythme de production fait que normalement au bout de tant d'heures on doit aller manger et que si on ne coupe pas à l'heure prévue on a des pénalités liées à la production qui génèrent de l'argent etc. Je comprends que c'est pas bien de faire une coupure déjeuner à 15h au lieu de l'avoir faite à 12h30 et que tout le monde a faim. Parfois ça peut arriver qu'on soit dans ces situations-là si on va perdre la lumière, qu'il y a une bonne énergie chez les comédiens qui fait qu'il vaut mieux ne pas interrompre la séquence parce que sinon on va la perdre, etc. Mais être au point à la minute près c'est insupportable. ».

³⁵ ³⁵ Article VI.6.2 « Convention de forfait d'heures supplémentaires », de la Convention collective consolidée au 1er août 2018

Au-delà de cela, les méthodes de division des tâches sont très différentes. Le travail est très compartimenté aux États-Unis. Pour Julie Gouet, « les prérogatives de chacun sont très limitées. Elles sont très claires, du coup il faut vraiment s'adresser aux bonnes personnes pour avoir les choses. (...) Ça professionnalise ton travail, tu deviens un technicien et non plus un collaborateur à une œuvre de divertissement ou à une œuvre d'art. »³⁶. Les équipes américaines sont en effet souvent plus importantes en nombre que les équipes françaises. Chaque tâche spécifique a son responsable, son spécialiste. Le travail est encore plus compartimenté qu'en France.

Le système français semble plus « libre », plus « poétique », comme le dit Julie Gouet, moins ancré dans un système de production rigide. Le premier assistant aux États-Unis paraît être un métier principalement technique, assujéti à des contraintes de production.

Malgré cet aspect purement technique et logistique, il est facile de trouver des aspects esthétiques au métier de premier assistant que ce soit en France comme aux États-Unis. Lors de mon entretien avec Mishka Cheyko, lorsque j'ai évoqué mon sujet pour la première fois, sa première réaction avait été de me dire qu'il y avait sûrement très peu à dire sur l'aspect artistique du métier d'assistant, selon sa conception. Cependant, au fil de notre discussion, nous nous sommes rendu compte ensemble que l'influence esthétique de l'assistant se distinguait, en filigrane, dans son discours. Le métier de premier assistant mise en scène semble finalement moins éloigné de la plupart des enjeux esthétiques de la production d'un film. L'image théorique, centrée sur les aspects logistiques et organisationnels du poste, véhiculée aux yeux du grand public est à remettre en question.

³⁶ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

Deuxième partie : Du rôle de l'assistant au cours de la production d'un film

« L'assistant mise en scène (ou assistant réalisateur) a pour mission de mettre en œuvre tous les moyens humains et techniques nécessaires à la mise en images d'un scénario, par un réalisateur donné. Pour cela, nous intervenons le plus souvent très en amont sur un projet. On nous donne le scénario du film, à charge pour nous de l'analyser, de le décortiquer. Parce que nous sommes capables d'estimer, en face de chaque ligne du scénario, quels moyens seront nécessaires pour que le film existe. La deuxième étape du travail est d'organiser le programme de préparation du film, autrement dit de déterminer l'ordre des tâches nécessaires pour arriver à la troisième étape, celle du tournage. Nous établissons le planning du tournage, le « plan de travail », en fonction des demandes du metteur en scène, des impératifs de chaque département, de chaque comédien. Puis, pendant le tournage, nous gérons et dirigeons le plateau au quotidien. »³⁷

³⁷ ALION Yves, CAMY Gérard, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2010, Nicolas Guy s'exprimant à propos du métier d'assistant réalisateur.

Chapitre 1/ En préparation

« Pendant la période de préparation, [le premier assistant] doit effectuer plusieurs tâches essentielles : assumer le « dépouillement » du film (c'est à dire relever, classer, et grouper les éléments nécessaires au tournage), effectuer le « pré-minutage » (qui donnera une idée de la durée finale du film), repérer les extérieurs, préparer et mettre en route les travaux de construction de décors, distribuer les petits rôles et surveiller les « bouts d'essai », enfin établir le « plan de travail » qui est le schéma de la marche quotidienne de l'entreprise. Pendant le tournage, il doit veiller à l'organisation et à la discipline, diriger la figuration, contrôler la préparation des « plans », diriger éventuellement la « deuxième équipe » et faire preuve de diplomatie dans les rapports entre le réalisateur, l'équipe, et les acteurs. »³⁸

1. Lecture du scénario et estimations de temps de tournage

La première étape du travail de l'assistant sur un film est la lecture du scénario. Dans un premier temps, cette lecture peut se faire pour le plaisir, la volonté d'imaginer le film qui va se faire, de le rêver un peu. Elle permet de se faire une idée de la direction esthétique que peut prendre le film. S'il en a le temps, le premier assistant peut se permettre de faire cette première lecture sans trop se poser de questions logistiques. C'est ainsi que la suite de son travail peut être basée sur une appréhension artistique du projet. Cette lecture permet une impression globale du film, un premier ressenti, vierge de toute considération logistique. Les enjeux principaux, en termes de mise en scène, se dégagent de cette lecture qui reste tout de même très subjective.

Rapidement après, l'assistant doit décortiquer ce scénario, séquence par séquence, et en dégager les principaux enjeux de production. À partir de l'analyse

³⁸ BOUSSINOT Robert, *L'Encyclopédie du Cinéma*, PARIS, Bordas, 1989, p. 97-98

du nombre de décors, de personnages, de la difficulté apparente de certaines scènes, l'assistant fournit, le plus tôt possible, une première estimation des temps de tournage à la production, qui approuve ou non ces temps, en fonction du budget alloué au film. Cette deuxième lecture, plus attentive d'un point de vue technique que la première « a pour but de dégager la charpente du film ainsi que les différents éléments dont il est constitué. Elle permet également à l'assistant, d'une part, de mémoriser l'histoire, l'action, les lieux et les personnages et, d'autre part, de structurer la préparation en rendant possibles les diverses classifications ultérieures (dépouillement, listes diverses, plan de travail, etc.). »³⁹

Sorti de cette étape, l'assistant connaît déjà bien le film et est à même de commencer à répondre à certaines contraintes de la production.

Le dépouillement du scénario peut alors commencer. Il se prépare généralement, comme nous l'avons évoqué précédemment, avec des listes, synthétisant la présence de certains décors, personnages, accessoires, etc. pour chaque séquence. Ces listes, rassemblées permettent ensuite de faire le dépouillement du film séquence par séquence. Ce dépouillement évoluera au fil de la préparation, en fonction des nouvelles demandes du réalisateur, ou des propositions des différents corps de métier. Première vraie relecture du scénario, il met en lumière les éventuelles incohérences, les zones d'ombre du scénario qui traduisent parfois des doutes dans la pensée du réalisateur ou du scénariste... Ce sont des listes de questions qu'il faudra élucider au fil de la préparation et du dialogue avec le réalisateur. Il faut pouvoir estimer la manière dont le metteur en scène va s'en emparer du scénario, se l'approprier s'il n'en est pas l'auteur, répondre à certaines questions en suspens, et en soulever d'autres. Le dépouillement sert en tous cas de base à l'assistant pour nouer un dialogue avec le réalisateur, afin de déterminer les enjeux de mise en scène visuels et sonores du film en préparation. L'assistant pourra alors tout mettre en œuvre pour permettre au metteur en scène de s'approcher le plus possible de ses rêves artistiques.

³⁹ OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, La Fémis Éditions, 1988, p.24

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FILM: <i>Gymnopédie n°4</i> | | M. Liénart |
| N° SEQ : 2 | JOUR/NUIT : NUIT | |
| DECOR : Rue | INT./EXT. : EXT | |
| LIEU : 53bis avenue Fernand Fenzy 92160 ANTONY | Dans la rue ses amis la rejoignent. Un homme qu'elle ne connaît pas est un peu plus loin, leurs regards se croisent et se posent l'un sur l'autre. Ils sont interrompus par les amis de cette femme qui l'emmènent dans un appartement. Elle les suit, mais, se retourne pour regarder une dernière fois la femme. | |
| pré-minutage : 46s | Nb de plans : 5 | Estimation durée de tournage : 3h |
| ACTEUR Audrey GIACOMINI Rosanna SIMIONI | RÔLE Femme Femme blonde Ami 1 Ami 2 Ami 3 | COSTUME Robe dorée racc Robe racc habits de soirée habits de soirée habits de soirée |
| ACCESSOIRES Peignoirs à portée de main pour les acteurs qui sortent de l'eau. | MAQUILLAGE blanchir un peu les peaux + paillettes | |
| DÉCOR Borniol (à faire tenir sous l'eau) | IMAGE Ambiance « rue » | |
| MACHINERIE | RMQS Attention à toujours bien sécuriser les projecteurs. Pas d'électricité dans l'enceinte de la piscine. | |

ILL. 3 : EXEMPLE D'UNE FEUILLE DE DÉPOUILLEMENT POUR LE TOURNAGE D'UN CLIP RÉALISÉ PAR MATTHIEU LIÉNART INTITULÉ GYMNOPÉDIE N°4, POUR LE GROUPE KEYS ZUNA.

Un dépouillement méticuleux, relevant pièce par pièce les éléments du scénario ayant un impact sur la production du film, permet, rapidement, l'élaboration d'un plan de travail.

2. L'élaboration du plan de travail : une relecture du scénario ?

Le plan de travail permet à l'ensemble de l'équipe de connaître le déroulé du tournage par rapport à l'histoire racontée et aux enjeux les concernant. Il s'établit à partir du dépouillement, mais aussi, souvent, en réponse à certaines contraintes de production. Il s'élabore à partir d'une récapitulation des scènes par décors et par la présence de certains comédiens.

Le budget d'un film se définit assez tôt lors de la préparation, et le temps de tournage alloué à chaque projet est généralement assez court. Là où auparavant la plupart des films se tournaient en au moins 12 semaines, seulement 8 semaines sont, en général, aujourd'hui attribuées à un tournage. L'assistant doit donc faire au mieux pour faire rentrer dans le temps imparti le maximum d'éléments relevant de l'ambition artistique d'un metteur en scène. Il faut savoir ruser, trouver les endroits où l'on peut « gagner du temps », organiser les séquences dans un ordre logique, tout en ménageant les conditions de travail du metteur en scène. En d'autres termes, il faut prendre en compte des paramètres techniques et artistiques, à agencer dans le but de répondre à la fois aux contraintes de temps, mais également aux contraintes humaines et artistiques.

Par exemple, un réalisateur peut souhaiter tourner une scène dans la continuité, plutôt que de tourner par axe de caméra, ce qui permet de gagner du temps, mais qui ne garantit pas de conditions idéales pour le jeu d'acteur, et peut engendrer de légers soucis de raccords. Or, pour la lumière, tourner toute une séquence dans un axe, puis dans un autre, permet de ne pas avoir à changer l'installation trop souvent, et donc, d'être plus rapide. Au cours de ce genre de réflexions, c'est souvent la mise en scène qui prime, l'importance du jeu d'acteur, de la cohérence de l'histoire, de la continuité.

Il existe pourtant des metteurs en scène qui préfèrent être efficaces en termes de plan de travail, et s'adapter aux contraintes plutôt que de les créer. C'est le cas,

apparemment, de Marco Ferreri⁴⁰, avec qui Paolo Trotta⁴¹ a longuement travaillé. Il nous raconte :

« Vu qu'il produisait officiellement certains de ses films, on allait très vite, on terminait toujours avant, et surtout il y avait autre chose qui m'a toujours étonné : on tournait par axe. On tournait toutes les scènes dans un décor par axe. On commençait dans un axe, on faisait toutes les scènes, et après on se retournait. Il avait déjà son montage en tête, une grande maîtrise de ce qu'il était en train de faire. Pour ne pas perdre de temps, il ne voulait pas qu'on casse la lumière pour la refaire après. Je ne sais pas comment il faisait. »⁴².

L'élaboration du plan de travail peut s'avérer être un défi d'équilibriste, tant il faut savoir qui ou quoi privilégier dans chaque circonstance. Il permet d'ailleurs ainsi une certaine mise à distance avec le scénario pour en dégager les principaux enjeux.

Pour Amandine Escoffier, l'élaboration du plan de travail relève même d'une forme de relecture du scénario. Le plan de travail « permet de faire ressortir des enjeux du scénario que tu ne vois pas à la première lecture par exemple. Tu te rends compte que finalement, tu passes du temps dans tel ou tel décor, qu'il n'y a pas tant de nuit que ça, etc. (...) C'est écouter le rythme d'un film. On est quand même très largement contraint, par les dispos des comédiens, par le nombre de jours de tournage, etc. Néanmoins, tu poses déjà un regard sur le film. »⁴³

L'élaboration du plan de travail peut-elle avoir, en elle-même un aspect artistique ? Cet outil qui semble, a priori principalement logistique, entretient une relation étroite avec la mise en scène. C'est aussi pour cela que c'est l'assistant mise

⁴⁰ Marco Ferreri est un réalisateur italien ayant réalisé, entre autres, *La Grande Bouffe* (1973), *Touche pas à la femme blanche* (1974), *Conte de la Folie ordinaire* (1981).

⁴¹ Paolo Trotta est un premier assistant réalisateur ayant collaboré avec Marco Ferreri sur *Conte de la Folie ordinaire* et *I Love You* (1986), Otar Iosseliani sur *Jardins en automne* (2006) et *Chant d'Hiver* (2015), et avec Matteo Garrone sur *Reality* (2012) et *Tale of Tales* (2015).

⁴² Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Paolo Trotta, le 23 mars 2018

⁴³ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

en scène qui s'en occupe, et non pas la production. Le plan de travail permet de synthétiser en un tableau, tous les décors, personnages, costumes, accessoires, par séquence, organisés dans le temps. De ce tableau peuvent se dégager les enjeux principaux du film : une séquence qui prend plus de place que prévu, un décor plus important qu'un autre, etc.

En somme, le plan de travail est un outil logistique créé en faisant le moins de compromis artistiques possible pour faire tenir le tournage d'un film en un temps imparti. Au-delà d'être un outil de communication indispensable avec l'ensemble de l'équipe, il permet de mettre en valeur certains éléments scénaristiques et liés à la mise en scène. Cette première phase de préparation permet à l'assistant de bien connaître tous les enjeux nécessaires à la réalisation du film selon la vision du metteur en scène. Le plan de travail évoluera en fonction des disponibilités des comédiens après la phase de casting. La préparation commence bel et bien.

3. Repérages et castings

Traditionnellement, pendant la phase de préparation d'un film, l'assistant s'occupait des repérages et des castings (au moins pour les rôles secondaires). Cette fonction lui est de moins en moins attribuée, le travail dans le milieu du cinéma étant de plus en plus compartimenté. Il existe en effet aujourd'hui des *repéreur*s, spécialisés dans la recherche de décors extérieurs, et des directeurs de castings, qui s'occupent de recruter les comédiens pour chaque film.

La phase de repérage est un moment durant lequel les décors naturels (extérieurs et intérieurs) pour le tournage d'un film sont trouvés. Pendant longtemps, c'était le second assistant qui partait à la recherche de lieux pouvant correspondre à ceux décrits dans le scénario. Il choisissait ensuite avec le premier assistant les décors qui seraient proposés au réalisateur. C'est toujours le cas dans une certaine mesure.

« L'assistant fait généralement seul les premiers repérages, son deuxième assistant ne prenant le relais que plus tard. Quelquefois le décorateur l'accompagne. La recherche des décors doit être menée avec une attention toute particulière. Elle aura une incidence directe sur la couleur artistique du film. L'assistant doit s'efforcer, par le choix des décors, de favoriser et d'enrichir la mise en scène. »⁴⁴.

Cependant, « il existe plusieurs méthodes de repérages. Pour certains décors on aura recours à des sociétés spécialisées dans la location de décors pour le cinéma (...) Certains techniciens se sont spécialisés dans le repérage. On les appelle les *repéreurs*. »⁴⁵

Pour Amandine Escoffier, il est important que l'assistant effectue lui-même les repérages, car il est « porteur de la vision [du metteur en scène]. Si on [lui] demande de chercher une maison et [qu'il] connaît la mise en scène, [il] ne va pas chercher de la même manière. Un repéreur va chercher en fonction de couleurs, d'une époque, etc. alors que [l'assistant] peut penser en termes d'action et de mise en scène. »⁴⁶

Les repérages sont le lieu de questions de mise en scène fondamentales, car ils permettent de situer une action, d'imaginer les personnages évoluant dedans, et de commencer à réfléchir au découpage technique du film.

Lors de cette étape, l'assistant part sur plusieurs lieux susceptibles d'intéresser le metteur en scène. Il étudie les lieux d'un point de vue artistique et pratique. Il prend des notes sur l'espace à disposition, sur la manière dont peut s'y passer l'action telle qu'elle est décrite dans le scénario. Il prend ensuite des photographies pour les présenter au réalisateur. L'idée est d'utiliser au maximum des focales « neutres » (comme le 50mm), pour bien rendre compte de l'espace, sans trop de déformations. Ce moment de la préparation peut être le lieu de l'imagination. L'assistant, quand la tâche lui est confiée, est souvent seul pour les repérages, et donc relativement libre d'imaginer les séquences du film pour

⁴⁴ OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, La fémis Éditions, 1988, p.62

⁴⁵ BLIME Jean-Philippe, *L'Assistant réalisateur*, PARIS, Dixit Éditions, 2004, p.76-77

⁴⁶ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017.

lesquelles il cherche un décor. Libre à lui de présenter les décors et les idées qui les accompagnent au réalisateur, en fonction de sa relation avec lui.

En ce qui concerne la logistique, l'assistant a également pour mission de s'assurer la possibilité du tournage dans tel ou tel lieu, et dans des conditions acceptables pour tous. En d'autres termes, il essaie de trouver des endroits peu bruyants, équipés de sanitaires, d'une arrivée d'électricité (on ne sait jamais). C'est aussi pour cet aspect logistique que l'assistant est parfois accompagné d'un régisseur.

Pour conclure en ce qui concerne les repérages, il s'agit d'une étape clé de la préparation, qui mène à des décisions artistiques importantes. Certains assistants aujourd'hui, ne souhaitent plus faire eux-mêmes les repérages. Il s'agit en effet d'un exercice relativement solitaire et difficile, même s'il peut mener à de belles rencontres. En outre, une bonne partie des productions font appel à des *repéreurs*, ou préfèrent faire faire leurs repérages par la régie.

Une autre étape majeure de la préparation est celle des castings. Encore une fois, traditionnellement, c'est l'assistant qui s'occupait de la distribution des rôles secondaires, et de la figuration, voire même parfois des rôles principaux. Aujourd'hui, il existe des directeurs de castings et chefs de file à qui la tâche est confiée le plus souvent.

En effet, « Le temps de préparation de l'assistant étant de plus en plus réduit et son attention accaparée par divers autres soucis, on fait souvent appel à des *casting-directors* qui, selon les capacités financières du film, seront engagés sur une durée limitée pour ne s'occuper que de la distribution principale ou auront la charge de trouver tous les rôles. (...) Il serait cependant dommage que l'assistant, sous prétexte qu'un autre technicien s'occupe de ce travail, se détourne totalement de la distribution. Il se doit de s'y intéresser, comme à l'un des éléments fondamentaux de la mise en scène. »⁴⁷.

⁴⁷ OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, La fémis Éditions, 1988, p.68-69

Il fut un temps où la responsabilité du casting était assumée presque entièrement par le premier assistant. Il en découlait que les assistants étaient très courtisés par les comédiens, régulièrement invités au théâtre, au cinéma, afin de chercher à « découvrir » la « perle rare », un ou une comédien-ne qui correspondrait aux demandes d'un réalisateur. La période de casting est cruciale dans la préparation d'un film. Il s'agit de trouver « la personne qu'on va regarder, qu'on va filmer, celle qui va construire le personnage. C'est ce qu'il y a de plus important, c'est lui qu'on regarde. »⁴⁸, selon Julie Gouet, qui trouve important de pouvoir donner son avis sur un casting, ne serait-ce que pour rassurer un réalisateur.

Avec l'arrivée des directeurs de casting, l'assistant s'est retrouvé plus éloigné des décisions de distribution. L'avis qu'il peut exprimer à ce sujet dépend fondamentalement de la relation qu'il entretient avec le réalisateur du film. L'avis général, recueilli au cours de cinq entretiens avec des premiers assistants est que, bien que les repérages et les castings disparaissent peu à peu de tâches allouées aux assistants mise en scène, il est important, afin de bien exercer ce métier, d'avoir une bonne connaissance de ces exercices. Et si les rôles importants ne sont plus choisis par les assistants, ils sont souvent responsables des choix de figuration.

4. Responsabilité de l'assistant dans les choix de figuration

En effet, la figuration a longtemps été placée sous la responsabilité des assistants mise en scène (que ce soit en préparation ou sur le plateau). Aujourd'hui, ils sont souvent aidés de « chefs de file » en tournage ou « directeur de casting figuration » en préparation, qui prennent un peu la même place que les directeurs de casting. Les chefs de file sont là pour fournir la figuration, mais ils ne définissent pas les actions qui seront vues à l'écran. Les choix principaux de figuration (époque, classe sociale, genre, etc.) viennent pourtant principalement de la mise en scène, c'est pourquoi il semble plus naturel que les assistants se chargent eux-mêmes des castings pour la figuration. A fortiori lorsque le réalisateur leur donne l'occasion de

⁴⁸ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

mettre en scène la figuration lors du tournage, quand il ne le fait pas lui-même. Pendant longtemps, le réalisateur ne s'occupait pas du tout de la figuration.

C'est avec le dépouillement et en fonction des décors et des axes déterminés par le metteur en scène et le chef opérateur, que le premier assistant mise en scène détermine précisément les besoins d'un film en termes de figuration. Il transmet ensuite, le cas échéant, ces informations au directeur de casting figuration qui sera chargé de trouver les figurants correspondants.

Ces castings peuvent se dérouler de manière « traditionnelle », dans une agence, avec des annonces, et des contacts avec des agents. Il existe aussi ce qu'on appelle des « castings sauvages », destinés à trouver des profils correspondants dans la rue, ou en ciblant des quartiers, des populations particulières. Si les mythes d'acteurs connus découverts ainsi courent les rues, cette pratique est cependant plutôt adoptée pour les castings de figuration, ou pour des rôles en particulier (les enfants, par exemple). Il va de soi que cette phase de casting ancre l'assistant mise en scène dans une démarche artistique, puisqu'il va se retrouver à faire des propositions directes au réalisateur.

5. Premières relations avec les chefs de poste

Enfin, au cours de la préparation, l'assistant est en contact avec tous les chefs de poste artistiques et peut se retrouver dans la situation d'apporter un avis, un regard différent sur une question esthétique. Ces rapports avec le chef opérateur notamment sont principalement d'ordre pratique, mais ils sont cruciaux pour la bonne mise en place d'un tournage. Le chef opérateur étant l'un des interlocuteurs artistiques principaux du réalisateur, en préparation, il est peu en contact direct avec le premier assistant, mais ils commencent à élaborer ensemble (dans une moindre mesure), l'organisation du tournage à venir, en établissant les contraintes du point de vue de l'image. La lumière et la caméra sont les enjeux les plus lourds d'un tournage, dans le sens où ils monopolisent beaucoup de temps. Il est donc important, à l'issue d'une préparation, d'être en phase avec le chef opérateur. Lors de la préparation, le chef décorateur est également l'un des interlocuteurs

privilegiés de l'assistant mise en scène. Ils voient parfois ensemble les repérages, et l'assistant organise notamment le plan de travail en fonction des décors, entre autres.

Le réalisateur n'a pas à se préoccuper de nombreuses contraintes de décor, le premier devient alors l'interlocuteur privilégié du chef décorateur. En outre, l'assistant se doit d'être au courant des enjeux principaux de décor puisqu'il sera assez proche de l'accessoiriste sur le plateau. « C'est souvent [les assistants réalisateurs] qui se rendront disponibles pour donner un coup de main à l'accessoiriste. En fin de journée, l'accessoiriste fait le point avec le second assistant réalisateur pour s'assurer que tout est en ordre de marche pour le lendemain. »⁴⁹

Enfin, la préparation permet à l'assistant de rencontrer le chef costumier afin de discuter avec lui et le metteur en scène des costumes du film. Avec les décors, les costumes permettent de créer un univers, de cibler une époque, un lieu, etc. Ce sont deux postes clés vis-à-vis du résultat final du film. Leur travail se verra, fondamentalement, à l'écran. Pour Julie Gouet, le premier assistant peut apporter énormément d'éléments concernant costumes et décors, durant la préparation. Elle raconte comment cela s'est passé pour *Les Malheurs de Sophie*, de Christophe Honoré : « J'ai fait beaucoup de recherches sur les domestiques. Christophe était très peu là en préparation du coup j'ai eu beaucoup d'espace pour réfléchir. Je savais à peu près combien de personnes on aurait dans le château, si on allait avoir des jardiniers, les séquences qu'on allait faire en extérieur, etc. Je réfléchissais à tous les accessoires dont on aurait besoin et j'ai fait une liste de demandes à la décoration en disant « voilà on pourrait imaginer qu'à ce moment il y a un domestique qui change les draps, un autre qui apporte une bougie, un autre... » J'ai fait beaucoup de lectures, regardé des films d'époque, pour essayer d'imaginer tout ce qui se passait derrière, surtout qu'avec Christophe on ne travaille pas avec un chef de file. Ces recherches je les ai aussi faites pour la décoration qui n'a pas toujours le temps de les faire. Christophe aime bien aussi se baser sur des choses réelles. On brode à partir du réel. Après sur le tournage on met en place pour lui et

⁴⁹ TRIC Simon, *Devenir accessoiriste de cinéma*, PARIS, Éditions Eyrolles, 2014, p.102

il corrige, il casse, il bouscule tout, mais au moins il a une base sur laquelle s'installer même si ce n'est pas la bonne. »⁵⁰

En somme, en préparation, les assistants mise en scène ont l'occasion de se rapprocher du réalisateur, d'apprendre à le connaître et à porter sa vision auprès de tous les chefs de poste et au cours de chaque moment décisif de cette phase de pré-production. À l'issue de la préparation, tout doit normalement être prêt pour le début du tournage, la concordance de chaque membre de l'équipe vers un but commun défini par le metteur en scène et transmis à tous par l'assistant.

⁵⁰ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

Chapitre 2/ En tournage

En tournage, le réalisateur est entouré du chef opérateur qui est souvent aussi le cadreur, de la scripte, et est focalisé sur les comédiens. Il est moins accessible qu'en préparation et l'assistant a moins l'occasion d'échanger avec lui, en dehors de considérations logistiques. En tant que garant d'un bon cadre de travail sur le plateau, le premier assistant se retrouve à nouveau éloigné des enjeux esthétiques du film. Pour Julie Gouet, l'aspect artistique du poste d'assistant mise en scène se révèle surtout en préparation, mais très peu en tournage : « dès qu'il s'agit de questions techniques que ce soit des positions de regard, des questions de découpage, de raccord au montage, et tout ça, je me dis non, je ne peux pas dire. Je peux juste donner mon impression sur un jeu de comédien, sur l'énergie d'une séquence, d'un découpage, mais après je ne sais pas si ça fonctionnera au montage. (...) Mais souvent il y a des discussions : chef opérateur - scripte - assistant - réalisateur. Ces quatre personnes peuvent discuter de ce qu'on est en train de faire. Du coup dans ces moments-là sur le tournage, ce que je peux faire c'est réfléchir en termes d'organisation pour que ça suive une certaine logique et une certaine fluidité, mais je ne me permets pas de donner des conseils de découpage à ce moment-là parce que je ne me sens pas à l'aise. (...) Je ne vais pas être non plus la personne qui génère du retard. Il y a un moment où il faut que ça soit cohérent avec la tâche que j'ai à remplir. Mais je ne vais pas non plus être celle qui dit tout le temps oui parce que je veux qu'on avance. Si d'un coup ça patauge, je laisserai aussi le temps de la réflexion pour qu'on ne fasse pas quelque chose de nul. »⁵¹ Ces propos se retrouvent également dans la littérature : « Sur le tournage, le premier assistant est un peu le gendarme du plateau. Il vérifie que tout se passe bien, aplanit les difficultés rencontrées »⁵².

⁵¹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

⁵² SANCHEZ Bruno, « Assistant réalisateur. Une disponibilité totale », in *Les métiers du cinéma, de la télévision et de l'audiovisuel* – Hors série Cinémaction n°60, Paris, Corlet-Télérama, 1990, p.50

En tournage, l'assistant semble presque totalement écarté de toute considération artistique. Cependant, son positionnement, sa manière d'être sur un plateau, peut déterminer un certain apport esthétique dont il sera responsable. Il est avant tout là pour générer un cadre de travail favorable à la création.

1. L'impact esthétique de certains choix logistiques et de la gestion des imprévus.

Mishka Cheyko est un assistant mise en scène français, qui a surtout travaillé sur des productions américaines. Lors de notre entretien, à l'évocation du sujet « Influence esthétique de l'assistant mise en scène », il exprime des doutes :

« Il y a peut-être beaucoup à dire mais aussi peut-être très peu. Moi je peux vous dire, le côté créatif du travail de 1er assistant c'est deux choses : le réalisateur n'est pas forcément quelqu'un de pratique. Souvent, plus ils sont créatifs, moins ils ont de sens pratique. En revanche le premier a complètement intérêt à avoir les pieds sur terre. Pour moi l'intervention créative d'un premier assistant, c'est de comprendre la créativité du réalisateur avec lequel il travaille et d'arriver à faire en sorte que sur le plan pratique on puisse aller dans cette direction. Moi ça ne m'est jamais arrivé de me retrouver avec un réalisateur le matin pour parler du concept de la scène qu'on allait tourner, ça non. (...) la base même du travail n'est pas du tout artistique. »⁵³

Au fur et à mesure de l'entretien, des éléments esthétiques du métier, d'un point de vue purement pratique, se dessinent tout de même petit à petit. Le premier assistant n'a pas forcément son mot à dire dans les décisions artistiques du réalisateur, mais il intervient autrement dans ce cheminement esthétique.

Sur le tournage, l'influence créative que peut avoir l'assistant est liée à la manière dont il organise le travail de sorte que le réalisateur puisse avoir le plus de champ libre possible à l'expression de sa vision artistique. Il fait en sorte que les

⁵³ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018

contraintes de temps n'atteignent pas l'intégrité du film, et met en place des solutions pratiques pour ne pas mettre à mal les partis pris esthétiques du metteur en scène, tout en déchargeant ce dernier de ces préoccupations temporelles.

Par exemple, si un découpage a été défini en amont du tournage, en accord avec le plan de travail, le premier assistant mise en scène fait en sorte de grouper certains axes de caméra, certaines installations de lumière, dans la mesure du possible. Si un réalisateur veut tourner d'une certaine manière, il doit s'y adapter aussi. Certains metteurs en scène souhaitent en effet tourner le plus possible dans la continuité, pour le confort des comédiens, ou au contraire, certains cherchent à tourner dans le désordre pour désorienter un peu l'équipe et les acteurs. Toutes les méthodes existent, toutes les envies créatives, et le premier assistant doit pouvoir réagir rapidement aux changements. Mishka Cheyko est :

« toujours parti du principe qu'un film doit être bien préparé de sorte à pouvoir être changé facilement. Parce qu'on ne peut pas exiger d'un créateur de le mettre devant une situation où il arrive le matin et il dit finalement j'ai une autre idée et on lui répond « non, nous on a préparé ça, il faut faire ça ». Ce n'est pas comme ça qu'on fait les films. C'est à mettre sur le compte de la créativité d'un assistant : comprendre la créativité d'un réalisateur pour faire en sorte de lui donner la possibilité de changer d'avis. (...) Là où le premier doit être créatif c'est que si on est prêt pour faire telle chose, et que ça va prendre quarante minutes de bouger, il faut avoir l'idée d'aller faire dans ce temps-là un plan qu'on devra de toute façon faire à un moment donné, pendant qu'on prépare l'installation. »⁵⁴

La bonne optimisation du temps peut avoir un impact esthétique sur un film. Elle assure le bon déroulement du travail, influe sur les tensions qui peuvent exister sur un plateau, et donc sur la manière de travailler de chacun. Ce regroupement des plans se fait en fonction des envies du réalisateur, mais aussi des besoins du chef opérateur. « Par exemple, lors d'un tournage en extérieurs, il est bon de tenir

⁵⁴ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018

compte de la position du soleil et des raccords qui en découlent pour établir l'ordre de tournage, ou, lors d'une scène découpée en champs et contre-champs, de tourner tous les champs puis tous les contre-champs de façon à ne pas déplacer à chaque réplique la caméra, ce qui nuirait à la concentration des acteurs et du réalisateur. »⁵⁵

En gérant les imprévus d'un tournage, le premier assistant garde toujours en tête les intérêts du metteur en scène, et fait en sorte que tout se passe bien pour qu'il puisse faire son film. C'est en cela qu'il peut avoir une influence esthétique « concrète », mais non admise, sur le tournage d'un film.

2. Mise en scène de la figuration et relation aux acteurs

Les assistants mise en scène ont, traditionnellement, pour charge de mettre en scène la figuration sur un plateau, lorsqu'elle est nombreuse et que le metteur en scène préfère se concentrer sur les rôles principaux ou d'autres enjeux techniques et artistiques. Certains premiers aiment le faire, d'autres préfèrent en laisser la responsabilité au second assistant mise en scène, et rester auprès du réalisateur. Mais la mise en scène des fonds, bien qu'anecdotique aux yeux du grand public, relève d'un engagement artistique de la part des assistants. C'est un processus qui n'est pas valorisé, car peu important par rapport à l'action principale, mais une figuration mal dirigée peut rapidement décrédibiliser une scène. Internet regorge de compilations d'extraits de films dans lesquels un figurant se fait remarquer.⁵⁶ Ces remarques relèvent du besoin de certains spectateurs de « chercher l'erreur » dans un film, et cela peut contribuer à renforcer l'aura d'un film (c'est le cas pour le clone qui se cogne la tête dans *Star Wars II : l'Attaque des Clones*, 2002), mais la plupart du temps, les erreurs de figurations sont plutôt liées à des effets de masse plus ou moins réussis.

⁵⁵ OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, La fémis Éditions, 1988, p.118

⁵⁶ <https://www.gamesradar.com/30-worst-movie-extras/3/> et <http://mentalfloss.com/article/58566/12-most-distracting-extras-movie-history>, si le coeur vous en dit.

Mishka Cheyko « pense que si on fait bien son métier, dans la mesure où on va comprendre la créativité d'un réalisateur pour aller dans son sens, on est aussi capable de faire vivre une scène, pas seulement comme il le veut. Quand je regarde un film, je regarde souvent la figuration. Les gens, quand on leur demande d'aller d'un point A à un point B, si on ne leur met rien dans la tête, ils ne vont pas forcément marcher avec un rythme lié à quelque chose, et ce n'est pas regardable. Il suffit de leur faire penser à quelque chose, leur donner un rôle en trois secondes. C'est aussi une histoire d'observation, de regarder la vie et de la recréer. »⁵⁷

Amandine Escoffier a travaillé sur *Hippocrate*, de Thomas Litli, et a été confrontée à ces enjeux de direction de figuration. Elle en conclut également que le plus important est de réussir à faire « vivre » la foule. Cette notion, dépend aussi, selon elle, d'une recherche de vérité, de représenter de « vrais gens », pour leur donner de la crédibilité : « Quand on a fait *Hippocrate* avec Thomas Litli, on passait notre temps en milieu hospitalier avec de vrais médecins, de vrais brancardiers, de vraies aides-soignantes, à faire faire des stages aux comédiens pour apprendre les gestes... C'est intéressant de pouvoir pénétrer des milieux, des métiers comme ça. Thomas mettait un point très particulier à la véracité des gestes, des tenues... Et ça c'est la grande force du film. On s'est beaucoup amusés avec la figuration parce qu'il y avait beaucoup de scènes de groupe les figurants c'était des vrais gens qu'on recrutait nous-mêmes. J'aime bien quand il y a cette réalité-là, parce qu'artistiquement c'est ce qui donne les choses les plus intéressantes. Une scène, c'est important que ça respire, que ça vive. Pas que ce soit figé. »⁵⁸

La mise en scène de la figuration, au-delà du simple « contrôle de foule », et de la vérification que chacun fait des gestes et bruits cohérents pour l'histoire à l'image, peut relever de la création de personnages. En ce qui concerne les silhouettes parlantes, et même parfois certains seconds rôles, l'assistant peut se retrouver dans la situation où il fait une proposition de direction au réalisateur, qui choisit ou non de la garder.

⁵⁷ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018

⁵⁸ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

En dehors de la direction de figuration, les assistants mise en scène ont, sur un plateau, une relation privilégiée avec les acteurs, protagonistes, aux yeux du grand public, des aspects artistiques d'un film. Ce rapport aux acteurs va de la simple action de les amener sur le plateau en temps voulu (en ce qui concerne le second, voire le troisième assistant mise en scène), mais il peut aller au-delà. Pour Julie Gouet, c'est un rapport « parfois de protection et parfois pas. De protection quand le dialogue n'est pas forcément établi avec le réalisateur, ou parce qu'ils en ont besoin, parce que leur partition est lourde et compliquée et qu'ils ont besoin d'un certain confort, d'un « cocon » qu'on peut leur proposer. Et parfois quand le dialogue est très établi avec le réalisateur et qu'ils n'ont pas forcément besoin de l'assistant pour servir d'intermédiaire, on offre le cadre. On est quand même les garants d'un cadre de travail, d'une connaissance du scénario, avec la scripte, mais quand il n'y a pas de scripte on s'adresse à l'assistant. [On sert aussi] de deuxième œil. Parfois le comédien peut nous chercher du regard en se demandant « mais est-ce que j'ai vraiment été bon ou alors c'est juste le réalisateur qui trouve que j'ai été bon, mais toi est-ce que tu l'as pensé aussi ? ». »⁵⁹

Ce rapport aux acteurs relève de la suggestion, d'un regard rassurant qui peut mettre en confiance. Il n'a pas, à première vue, d'impact direct sur leur manière de jouer, mais c'est une relation propice à une émulation artistique complémentaire à celle provoquée par le metteur en scène. Certains assistants entretiennent moins ces interactions. Et elles ne dépendent pas du métier d'assistant mais plus des qualités humaines de chacun qui permettent à un lien de se tisser ou non. C'est en somme une réalité très subjective qui s'exprime également avec les différents intervenants artistiques du plateau.

⁵⁹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

Chapitre 3/ L'assistant au centre de dynamiques entre les différents intervenants esthétiques d'un plateau de cinéma

Sur le plateau, l'assistant se situe au centre de l'équipe. Toutes les informations, les soucis, passent par lui : il est au courant de tout et absorbe énormément. Si cette position semble a priori difficile, elle lui permet avant tout d'être en lien avec toute l'équipe, notamment la plupart des intervenants artistiques principaux.

1. Au sein du trio mise en scène

Le « trio mise en scène » dont nous parlons est composé du réalisateur, du premier assistant réalisateur, et de la scripte. Après la préparation, l'assistant est souvent devenu assez proche du metteur en scène, ayant passé beaucoup de temps avec lui. La scripte, au contraire, arrive de plus en plus tard dans la préparation d'un film, mais c'est souvent la personne qui prend le pas sur cette relation au réalisateur, en tournage. La scripte vient rassurer le réalisateur, le conforter, elle est au plus près des enjeux de mise en scène, la plus apte à conseiller. Alice Maurel⁶⁰ s'exprime à propos de sa relation aux metteurs en scène lors d'un entretien mené par l'ARAssociés⁶¹, en 2015 : « La confiance et l'écoute [sont les qualités d'un réalisateur envers sa scripte]. Et cela doit être réciproque bien entendu. Je suis comme une petite voix derrière son épaule qui lui rappelle parfois ce qu'on s'était dit en préparation. Écoutée et entendue, je recommande et propose. Le réalisateur

⁶⁰ Alice Maurel est une scripte ayant travaillé comme assistante scripte sur *Lucy*, de Luc Besson, en 2014. Elle est sortie du CLCF en 2009.

⁶¹ L'ARAssociés est une communauté participative française des assistants réalisateurs. Leur site internet : <http://www.arassocies.com/>.

dispose in fine. L'échange est le plus souvent naturel et plein de bon sens. »⁶² Et en ce qui concerne sa relation au premier assistant mise en scène :

« Je le rencontre souvent en même temps que le réalisateur, car il arrive très en amont dans la préparation. Il répond à de nombreuses questions que je me pose après une première lecture du scénario. Cela m'évite de poser les mêmes au réalisateur. D'être redondante. En préparation toujours, nous recoupons nos travaux de dépouillement. La scripte détermine le temps diégétique du film, la chronologie et l'indique à l'assistant réalisateur, qui peut toutefois en avoir déjà une bonne idée après son dépouillement. Cependant, c'est la scripte qui la valide avec le réalisateur.

Au tournage, il est un peu moins présent dans la mise en scène, en général pris par la direction du plateau. (...) Sans desservir le film, l'assistant et la scripte sont parfois en discussion autour d'une fin de journée quand il faut terminer ou poursuivre selon l'enjeu d'une séquence en cours. Nous échangeons beaucoup également sur le sens de ce que nous tournons. »⁶³

L'assistant semble donc un peu écarté de ce nouveau binôme, préoccupé par la gestion du plateau et des imprévus. Ses relations avec la scripte dépendent fondamentalement de la relation humaine qu'entretiennent les deux partis, de leurs affinités, et leur rapport au réalisateur. Ils ont cependant tous les deux un certain rôle de protection du metteur en scène, le déchargeant, pour l'assistant, de soucis logistiques, et pour la scripte, des détails techniques liés aux raccords et à la continuité.

Encore une fois, les enjeux d'un métier au sein de l'équipe mise en scène dépendent aussi de la manière dont on choisit de l'exercer. Ce trio mise en scène peut donc être très soudé, comme pas du tout. Mais la scripte et l'assistant participent tous deux, aux côtés du metteur en scène, au dialogue avec les autres

⁶² <http://www.arassocies.com/interview-dalice-maurel-scripte-cinema/> consulté le 20/04/18.

⁶³ <http://www.arassocies.com/interview-dalice-maurel-scripte-cinema/> consulté le 20/04/18.

intervenants artistiques majeurs : le chef opérateur et, dans une moindre mesure, l'ingénieur du son.

2. Avec le chef opérateur et l'ingénieur du son, deux autres intervenants esthétiques majeurs

Le chef opérateur est l'interlocuteur principal du réalisateur sur un plateau. Il est à l'origine de l'identité visuelle d'un film. Pour Pierre-William Glenn, « le directeur de la photo est l'un des tout premiers responsables de la réussite d'un film »⁶⁴. Sa relation au réalisateur varie, mais il est évident qu'ils sont tous deux fortement liés par un but esthétique (a priori) commun. L'assistant réalisateur intervient également dans leurs interactions. Pour Mishka Cheyko :

« Le directeur de la photographie, organise son département, son travail, est complètement tributaire du premier assistant dans la mesure où il va lui donner le temps qui lui sera alloué et lui donner la possibilité de venir tourner en extérieur au bon moment pour la lumière. Au niveau de la créativité du premier assistant, il faut donc aussi comprendre comment travaille le directeur de la photo, comprendre la lumière... (...) Sur un tournage il y a trois personnes : le réalisateur, le directeur de la photo et le premier assistant. On ne peut pas réussir à faire avancer le chantier sans avoir l'avis de ces trois-là. Et pour faire avancer les choses il faut les éléments de chacun. Bien sûr que pour ce qui est d'imaginer un plan c'est le réalisateur et le chef opérateur, pas l'assistant. Mais pour tous les éléments de disponibilité des gens, le temps imparti, etc, c'est le premier. Le côté créatif c'est aussi de pouvoir discuter de l'ordre de tournage des plans en fonction de la mise en scène et de la lumière. L'interaction entre le premier assistant et le directeur de la photographie est constante : le soir « demain on fait ça, de quoi tu as besoin ? Et de combien de temps ? » Parce qu'en fonction de ça on détermine l'heure de convocation des acteurs, etc. On peut faire une mise en place avant le maquillage parce qu'ils auront le temps

⁶⁴ ALION Yves, CAMY Gérard, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2010, p.187.

de se préparer pendant l'installation ou alors on les fait commencer au HMC avant qu'ils viennent sur le plateau, etc. »⁶⁵

L'assistant réalisateur est l'interlocuteur privilégié du chef opérateur dans certains cas, afin de décharger le réalisateur : « Les assistants réalisateurs ont un contact privilégié avec les comédiens qu'on n'a pas en tant que chef opérateur. Par rapport à certaines exigences de mise en place technique et par rapport à certains comédiens, les assistants réalisateurs sont ceux avec qui je vais avoir des discussions, plutôt qu'avec le réalisateur. »⁶⁶

Le chef opérateur est l'un poste artistique et technique qui nécessite l'entretien d'un lien étroit avec le premier assistant réalisateur. Leur relation détermine la bonne marche d'un tournage.

L'ingénieur du son est également l'un des principaux intervenants esthétiques sur un plateau, mais il est rarement autant au centre des préoccupations du réalisateur que le chef opérateur. Le premier assistant mise en scène fait en sorte que le silence soit bien présent sur le plateau pour que le son d'une scène soit le meilleur possible. En dehors de cela, il prête un vif intérêt aux ambiances sonores d'un espace au moment des repérages, pour s'assurer que l'ingénieur du son pourra travailler convenablement. Pour Amandine Escoffier, l'ingénieur du son est un interlocuteur très important en ce qui concerne la mise en scène : « Je connais des ingénieurs du son qui ont une vraie écoute, qui peuvent intervenir en disant « cette phrase-là ne colle pas, ce n'est pas le bon vocabulaire, le rythme n'est pas là, là il devrait parler beaucoup plus bas parce que la conversation qu'ils ont est intime et ils sont dans un endroit ouvert, etc. » Et ça, ça a une puissance de mise en scène hyper forte. Ça peut être un interlocuteur artistique extraordinaire. C'est un autre regard,

⁶⁵ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018

⁶⁶ Philippe Brelot, chef opérateur, lors d'une conférence des *Dialogues Cinéma*, du 19 mars 2013, consacrée à la collaboration entre réalisateur, scripte, premier assistant réalisateur et chef opérateur.

https://www.youtube.com/watch?v=u0vZ4eOD_IA&index=4&list=WL

une autre manière de rentrer dans la scène. »⁶⁷ L'assistant s'assure, pendant le tournage, qu'une voix est bel et bien donnée à l'ingénieur du son.

Enfin, l'assistant est très en relation avec le HMC et l'équipe de décorateurs sur un plateau. C'est lui, ou des membres de son équipe qui assurent le lien entre les loges, où la coiffure, le maquillage et l'habillage ont lieu, et le plateau. Il est l'interlocuteur principal en cas de questions esthétiques de dernière minute. En somme, en tournage, l'assistant fait le lien entre tous les corps de métier. Il est au centre des préoccupations de chacun et fait circuler l'information le mieux que possible pour s'assurer que le travail se déroule bien. En ce qui concerne son influence esthétique, je me rends compte, au fur et à mesure des entretiens, qu'elle dépend fondamentalement d'une chose : la relation entretenue avec un metteur en scène, pour un film donné.

⁶⁷ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

Troisième partie : De l'importance de la relation entre un assistant, un réalisateur et un projet

« L'assistant est l'un des collaborateurs essentiels du metteur en scène ; il lui apporte non seulement un soutien technique, mais également une aide dans le maintien et la conduite de son projet artistique. »⁶⁸

Au fur et à mesure de ces recherches et de ces entretiens, une piste se dévoile, en filigrane. Cette piste est très relative, et relève du « ça dépend ». Chaque film, chaque metteur en scène renouvelle la pratique du métier, ses enjeux, sa manière de le vivre et de l'exercer. Il n'y a pas de règle, pas de réponses. Il semble seulement que le premier assistant doive principalement l'influence artistique qu'il pourrait avoir pour un film à sa relation avec un réalisateur.

⁶⁸ Valérie OTHNIN-GIRARD, *L'Assistant Réalisateur*, La fémis, PARIS, 1988, p.11

Chapitre 1/ Collaborations fructueuses

« Quand on connaît bien quelqu'un, on sait très bien comment il fonctionne et dans quelle direction on va aller. »⁶⁹ Mishka Cheyko à propos de Roman Polanski.

Il existe plusieurs cas de collaborations longues entre un réalisateur et un assistant. Ces partenariats témoignent de plusieurs choses : l'importance des liens d'affinités entre ces deux postes, l'infinité de possibilités qui en découlent, et le besoin de creuser, dans le cadre de plusieurs films, une relation de travail et de partage.

1. Claire Denis et Wim Wenders

Claire Denis est sortie de l'IDHEC en 1972, et a rapidement commencé à travailler en tant qu'assistante mise en scène. Elle a notamment collaboré avec Robert Enrico sur *Le Secret* (1974), *Le Vieux Fusil* (1975), *l'Empreinte des Géants* (1980), *Pile ou Face* (1980), et avec Jacques Rouffio, sur *La Passante du Sans-Souci* (1982). L'une de ses collaborations les plus célèbres, et évidentes pour évoquer la manière dont a évolué sa carrière, est le travail qu'elle a fait auprès de Wim Wenders.

Claire Denis et Wim Wenders se sont rencontrés sur *Paris, Texas*, en 1983, au début de la préparation. Wim Wenders avait déjà commencé à travailler avec Sam Shepard sur le scénario, et il avait repéré les lieux qu'il souhaitait investir. Dans la préface d'un livre sur l'oeuvre de Claire Denis, *The Films of Claire Denis: Intimacy at the Border*, de Marjorie Vecchio, Wim Wenders se souvient de sa première rencontre avec celle qu'il a surnommée depuis *Klärchen*, et de sa collaboration avec elle sur le tournage difficile de *Paris, Texas*.

« Elle arriva un matin à mon hôtel, dans le centre de Houston.

Nous marchâmes l'un vers l'autre, un peu gauches.

⁶⁹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018

Allions nous parler français ensemble, ou l'anglais serait-il la langue de choix, ici, au Texas ?

Ma future assistante était plus petite que ce que j'imaginai.

« Frêle », pour être exact.

Elle me regarda avec de grands yeux curieux sous ses cheveux blonds.

Aurait-elle la force d'assumer ce poste ?

Mes yeux montraient peut-être ce que j'étais en train de penser.

Elle sourit timidement...

Seul le temps nous le dirait. »⁷⁰

Et les épaules pour porter ce tournage chaotique, il les fallait ! Le tournage de *Paris, Texas* ne s'est pas déroulé sans embûches. Sam Shepard, enamourché de Jessica Lange a cessé d'envoyer les pages de scénario qu'il écrivait quotidiennement, pour suivre sa dulcinée sur le tournage de *Country* (réalisé par *Richard Pearce* en 1984), le budget du film s'est vite épuisé, et la hausse du dollar a mis l'équipe sur la paille, la plupart des techniciens de l'équipe n'avaient que des visas de tourisme et étaient menacés d'être rapatriés en Europe, etc.

« [Claire] était ma bouée de sauvetage. Le meilleur assistant que je n'ai jamais eu. Toujours là, surtout quand les choses se sont corsées. Lorsque nous avons eu ce problème de scénario, nous avons renvoyé l'équipe chez elle. J'ai juste gardé Claire avec moi pour trouver comment finir le film. Et quand nous avons

⁷⁰ « She showed up one morning at the hotel in downtown Houston.

We walked towards each other, a bit awkwardly.

Were we going to speak French together or would English be the language of choice here in Texas?

My future assistant was smaller than I had anticipated.

"Frail" would be the right word.

She stared at me with curious, wide-awake eyes under short blond hair.

Was she up for this tough job?

Maybe my eyes showed what I thought.

She smiled shyly...

Only time would tell. » Extrait de la préface *The Films of Claire Denis: Intimacy at the Border*, de Marjorie Vecchio, rédigée par Wim Wenders. Traduit par mes soins. En entier en annexe.

terminé le script final et réuni assez d'argent, nous avons tourné une semaine de plus avec un équipage minimal de seulement 4 personnes. Claire a fait le travail de tout le monde. »⁷¹

Le temps l'a donc dit. Claire Denis est restée auprès de Wim Wenders pour le soutenir dans cette entreprise, à laquelle elle croyait dur comme fer. Pour Claire Denis, à la sortie de l'IDHEC, faire des films en tant qu'assistante était toujours une aventure, dans laquelle elle se jetait avec beaucoup de plaisir : « Le travail d'assistante, contrairement à ce que peut-être beaucoup de jeunes étudiants maintenant pensent, je n'ai jamais trouvé ça aliénant. Pas du tout. J'ai joui d'une grande liberté. Je gagnais ma vie en travaillant sur des films. Je pouvais apporter des cafés, conduire des Meharis en plein hiver, sans toit, etc. Au nom du cinéma, tout était aventure et je ne le regrette pas du tout. Parce que je crois que j'ai gardé ça en moi. J'en ai besoin. (...) *Paris, Texas* c'est une aventure. On n'apprend pas le cinéma en étant assis. En travaillant sur les films, on apprend à être utile au film, à sentir le groupe autour de soi. »⁷²

Claire Denis était donc prête à vivre la folle aventure de *Paris, Texas*, au nom du cinéma. Au-delà de toutes les petites influences que semble permettre son rôle, elle s'est retrouvée à collaborer très étroitement avec Wim Wenders, et d'un point de vue artistique. Une fois que Sam Shepard avait arrêté d'envoyer des pages de scénario, deux semaines après le début du tournage, Claire Denis et Wim Wenders se sont retrouvés, en urgence, dans une chambre d'hôtel, pour écrire la suite de l'histoire. Dans la préface citée plus haut, Wim Wenders la qualifie même d'héroïne méconnue du tournage de *Paris, Texas*. Cette expérience d'écriture, et d'une collaboration allant au-delà de la relation classique entre un assistant et un

⁷¹ Paroles données lors d'un entretien pour Paris Match en 2014 : <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Wim-Wenders-Les-films-sont-trop-chers-575845>

⁷² La leçon de cinéma de Claire Denis, rétrospective animée par Frédéric Bonnaud à la Cinémathèque française de Paris le 29 septembre 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=8a-Fqs6zTJI>

réalisateur, s'est renouvelée pour *Les Ailes du Désir* (1987). L'aventure était différente : celle d'un film sans scénario. Claire Denis et Wim Wenders ont collaboré ensemble pour développer l'histoire du film. Elle ne se contentait pas de gérer l'équipe sur le plateau, mais avait la place pour s'exprimer artistiquement, auprès du metteur en scène.

Claire Denis, après quelques années à travailler en tant qu'assistante, s'est rapidement tournée vers la réalisation, et compte aujourd'hui presque une trentaine de films à son actif. Cependant, son désir de mise en scène préexistait à son début de carrière d'assistantat, et selon elle, travailler aux côtés de grands noms comme Wim Wenders ou Jim Jarmusch n'est pas forcément ce qui lui a le plus servi pour passer ensuite à la mise en scène : « Je n'ai pas trouvé ces années-là formatrices, mais c'était une part de ma vie. Je l'apprécie beaucoup en souvenir de tous ces gens que j'ai rencontrés. »⁷³

Pour elle, la carrière d'assistante mise en scène faisait sens, dans le but de passer ensuite elle-même à la réalisation. Cette collaboration avec Wim Wenders révèle la place privilégiée que peut occuper un assistant mise en scène, auprès d'un réalisateur. Claire Denis a aidé Wim Wenders à garder espoir pendant l'entreprise chaotique du tournage de *Paris Texas*, son soutien sans faille a permis au film de se faire malgré les épreuves. Un réel partenariat artistique peut donc exister, au profit de chacun, et surtout du film.

2. François Truffaut et Suzanne Schiffman

Suzanne Schiffman est l'une des personnalités les plus influentes de la *Nouvelle Vague*. Elle a collaboré avec Jean-Luc Godard sur *Le Mépris* (1963), *Bande à part* (1964) et *Pierrot le fou* (1965) en tant que scripte. Elle est surtout connue en tant que scénariste, puisqu'elle a écrit une vingtaine de films et participé aux scénarios de *Out 1, noli me tangere* (Jacques Rivette, 1968), et de huit films de François Truffaut

⁷³ La leçon de cinéma de Claire Denis, rétrospective animée par Frédéric Bonnaud à la Cinémathèque française de Paris le 29 septembre 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=8a-Fqs6zTJI>

(*La Nuit Américaine, L'histoire d'Adèle H., L'argent de poche, L'Homme qui aimait les femmes, L'amour en fuite, Le dernier métro, La femme d'à côté* et *Vivement dimanche!*). Sa collaboration avec Truffaut est l'une des plus célèbres du cinéma français. Elle a démarré sur *Tirez sur le pianiste*, en 1960, film sur lequel Suzanne Schiffman était alors scripte.

La première fois que Suzanne Schiffman a travaillé en tant que première assistante mise en scène de François Truffaut, c'était sur *L'enfant sauvage*, en 1970. En tant que scripte, elle avait également participé à *Jules et Jim* (1962), et *La Peau Douce* (1964). À partir de *L'enfant sauvage*, Suzanne Schiffman a travaillé sur tous les films de François Truffaut, en tant qu'assistante mise en scène et/ou co-scénariste (elle a été récompensée avec Truffaut d'un César pour le scénario du *Dernier Métro*). Ils s'étaient rencontrés dans la frénésie cinéophile de la *Nouvelle Vague* et ne se sont jamais vraiment quittés. On peut donc parler d'une collaboration extrêmement proche et suivie, qui a permis à Suzanne Schiffman d'épauler un même réalisateur tout au long de sa carrière. Elle était l'un des interlocuteurs principaux de François Truffaut lors de la mise en place d'un film :

« Quand je dis on y va, tout se passe ici, aux films du Carosse. Je commence à dicter des tas de choses, je prends mon dossier avec les notes, je les dicte à la secrétaire, on regarde ce que ça donne, je lui demande de taper très aéré parce qu'après j'écris entre les lignes. Et puis après je fais lire ça à Suzanne Schiffman, mon assistante, ou à d'autres amis, puis on regarde ce qui peut se dégager, on essaye de faire une construction. Quand le film existe en deux trois pages, pour moi il est fini, enfin je ne le mets plus en doute. Il se tient. »⁷⁴

Truffaut prônait le cinéma de famille, et aimait s'entourer de collaborateurs proches, et récurrents.

« Il crée une ambiance chaleureuse au sein de l'équipe ; perfectionniste sans être dogmatique, il demande plus qu'il n'exige. Il gagne le respect de ses

⁷⁴ Propos tenus au cours de l'émission "Clap sur : François Truffaut" en 1974, rediffusée en 2017 sur France Culture dans « Les Nuits de France Culture ».

collaborateurs, respect inséparable de l'affection. (...) Le fait qu'il ait formé une *équipe* - fidèle de film en film - confirme cette opinion. Comme pour Renoir, il s'agit plutôt d'une famille si l'on songe à l'assistante Suzanne Schiffman, au producteur Marcel Berbert, au directeur de la photographie Nestor Almendros, aux monteurs Martine Barraqué et Yann Dedet, à la scripte Christine Pellé et au compositeur Georges Delerue entre autres. Ce sentiment est capté dans *La Nuit Américaine* par la « photo de famille » pour laquelle l'équipe pose avant le départ de Séverine. »⁷⁵

C'est ainsi que Suzanne Schiffman a pu participer si étroitement à ses projets. Cette place privilégiée, elle ne l'a pas seulement eue en tant qu'assistante, mais c'est surtout ainsi qu'on la qualifie.

Lors de la sortie du *Dernier Métro* (1980), François Truffaut et Suzanne Schiffman répondent aux questions d'Évelyne Pagès sur TF1.⁷⁶ Ils reviennent sur leur collaboration longue déjà de 20 ans. La présentatrice évoque les « deux métiers » de Suzanne Schiffman, celui de scénariste, et celui d'assistante. Elle lui répond : « oui, j'ai deux métiers, comme on peut être scénariste et metteur en scène. Quand je suis scénariste, je n'ai pas ma blouse d'assistant, mais certainement que c'est un travail qui permet d'être une meilleure assistante parce qu'ayant travaillé au scénario avec François, je connais même les choses qui ne sont pas dans le scénario et dont nous avons discuté. Parfois on surprend un peu le reste de l'équipe parce que des choses semblent évidentes pour nous, parce qu'on en a parlé avant. » Cette proximité étroite entre le réalisateur et son assistante vient principalement des discussions lors de l'écriture du scénario et de la préparation. Leur complicité sur ce plateau de télévision est palpable, elle est celle de ceux qui se respectent

⁷⁵ INSDORF Annette, *François Truffaut : Le cinéma est-il magique ?*, Paris, Éditions Ramsay, 1977, p. 237

⁷⁶ Sur le plateau de l'émission, Évelyne PAGÈS reçoit le réalisateur François TRUFFAUT et sa collaboratrice Suzanne SCHIFFMANN. <http://www.ina.fr/video/I00012939/francois-truffaut-et-son-assistante-suzanne-schiffman-video.html>

profondément, se comprennent, et n'ont pas besoin de trop de mots pour savoir où veut en venir l'autre.

« Sur le tournage, nous nous partageons les tâches. Moi en général je travaille sur ce qui est en train de se faire, pendant que Suzanne est en train de préparer les choses du lendemain, et même de la semaine suivante. »

Une collaboration forte, mais un peu particulière, puisqu'il est tout de même assez rare, surtout aujourd'hui, qu'une première assistante mise en scène participe à l'écriture du scénario. Cette étape dépend presque entièrement du réalisateur, de s'il écrit lui-même, de la place qu'il souhaite laisser à son assistante, et de la relation de travail qu'ils entretiennent. C'est un lien qui a beaucoup évolué avec le temps puisque Suzanne Schiffman n'a pas tout de suite commencé en tant qu'assistante et co-scénariste des films de Truffaut, mais en tant que scripte. Il est intéressant, d'ailleurs, de voir, dans *la Nuit Américaine* (1973), la manière dont François Truffaut dépeint les rôles de scripte et d'assistant réalisateur. Ce film a été co-écrit par Suzanne Schiffman, également première assistante sur le tournage. Son second assistant, Jean-François Stévenin, jouait lui-même le rôle du premier assistant réalisateur dans le film.

La Nuit Américaine raconte le tournage d'un film, la manière dont Truffaut ressentait cette étape clé de la fabrication d'un film, où le temps est suspendu, et une trentaine de personnes travaillent ensemble, dans un même but. Sur un plateau, toutes les folies s'expriment, de la part des acteurs, surtout, mais aussi de ceux qui n'en n'ont pas l'habitude, et se laissent happer par l'énergie brute et créatrice qui peut alors se dégager. Le réalisateur du film peut alors se retrouver perdu, dépassé par les événements, et a besoin d'être bien entouré. Dans *la Nuit Américaine*, c'est plutôt la scripte, Joëlle, jouée par Nathalie Baye, qui fait en sorte d'aider Ferrand, le réalisateur, joué par François Truffaut, à mener son film à bon port. On ne voit que très peu Jean-François, l'assistant réalisateur, qui se préoccupe plus des contraintes de production, que de l'état général de l'équipe, et surtout du metteur en scène. Cette mise en avant de la scripte, Joëlle, véritable bras droit du metteur en scène, peut être interprétée comme un clin d'oeil à Suzanne Schiffman, qui a démarré

comme script-girl, sur beaucoup de films de la *Nouvelle Vague* : « Joëlle incarne ces qualités de lucidité et de loyauté qui sont aussi appréciables à l'écran que dans la vie. On peut supposer qu'elle est inspirée de Suzanne Schiffman, celle qui « en coulisses » a assisté Truffaut sur presque tous ses films. »⁷⁷

Jean-François Stévenin se souvient du tournage du film, lors de l'émission *Carnet Nomade*, du 1er novembre 2014, au cours de laquelle la présentatrice Colette Fellous, revenait sur le tournage de la *Nuit Américaine*, à l'occasion du 30e anniversaire de la mort de François Truffaut, et de l'exposition mise en place autour de l'œuvre du réalisateur, à la Cinémathèque :

« La moitié de l'équipe jouait, alors on obéissait au patron. Moi j'allais autant garer sa voiture, chercher de la figuration, que je ne jouais. (...) Il y avait une ambiance de détente totale. Et des fêtes trois soirs par semaine, inscrites à la feuille de service. »⁷⁸

Ce besoin d'investir toute l'équipe dans la création n'a pas forcément été compris par tout le monde. François Truffaut voulait dépeindre son expérience sur les tournages avec le plus de réalisme possible, tout en gardant un œil à la fois tendre et cynique sur l'entreprise absurde qu'est celle de faire des films.

La relation qui a lié Suzanne Schiffman et François Truffaut, est une relation de travail très forte et assez rare pour une assistante mise en scène et un réalisateur. Elle témoigne cependant de l'importance que peut avoir la relation au metteur en scène, en ce qui concerne l'expression artistique d'un assistant réalisateur sur un film.

⁷⁷ INSDORF Annette, *François Truffaut : Le cinéma est-il magique ?*, Paris, Éditions Ramsay, 1977, p.

179

⁷⁸ *Carnet Nomade*, du 1er novembre 2014, sur France Culture.

3. Julie Gouet et Christophe Honoré

En ce qui concerne la relation de travail liant Julie Gouet et Christophe Honoré, on pourrait parler d'une collaboration plus « classique », moins légendaire, puisqu'elle est plus récente, et moins centrée autour de l'écriture. Julie Gouet a été seconde assistante, aux côtés de Sylvie Peyre, sur trois films de Christophe Honoré : *Ma mère* (2004), *Dans Paris* (2006), et *La Belle Personne* (2008). Pour *Les Biens-Aimés*, en 2011, Sylvie Peyre n'était plus disponible afin d'assurer le poste de première assistante mise en scène, et c'est donc Julie Gouet, riche d'une certaine expérience en tant que seconde, qui s'est attelée à la tâche. Depuis, elle a travaillé en tant que première sur *Métamorphoses* (2014), et *Les Malheurs de Sophie* (2016).

Christophe Honoré « a une certaine fidélité envers ses assistants, il l'a été avec Sylvie, puis avec moi. Sylvie a été directrice de production sur *les Bien Aimés* et c'est pour ça qu'il m'a demandé de passer première. »⁷⁹, s'exprime Julie Gouet, lors de notre entretien réalisé le 12 février 2018. La collaboration artistique qu'elle a pu apporter sur ses films s'exprime surtout lors de la préparation. Pour *Les Malheurs de Sophie*, par exemple, Christophe Honoré était très peu présent en préparation, ce qui a permis à Julie Gouet de faire des recherches approfondies sur les décors, costumes, habitudes des gens de l'époque. Suite à ces recherches, il lui était plus facile de faire des propositions au réalisateur : « C'est encore la mise en place d'une aide. Et ce n'est pas grave s'il casse tout. Quand tu mets en place quelque chose le matin pour lui sans savoir exactement ce qu'il va vouloir faire, tu organises quelque chose et il casse tout : ce n'est peut-être pas très grave parce que peut-être que c'est ce qu'il fallait pour que lui aille plus vite dans sa mise en place. C'est travailler sous forme de propositions. Mais ça ne marche que pour le premier plan du matin parce qu'après c'est lui qui sait exactement ce qu'il veut faire. Il n'a pas besoin de beaucoup d'aide dans l'absolu. Et c'est un vorace de travail. Entre le nombre de films qu'il réalise il fait aussi des pièces de théâtre, des opéras, des romans, etc. Il ne fait que travailler. Donc il n'a pas besoin de grand monde finalement. » Cependant,

⁷⁹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

l'assistant réalisateur est aussi là pour pouvoir fournir une base de travail solide à un metteur en scène, un climat de confiance, et c'est que Julie Gouet essaye de mettre en place avec Christophe Honoré, au fil de leurs collaborations :

« Christophe je le connais bien donc je sais quoi demander aux costumes, à la décoration, etc. En termes de costumes il est quand même très engagé et il a une belle relation avec sa chef costumière donc il n'y a pas forcément besoin d'intermédiaire sauf pour parfois faire passer des informations, mais c'est quand même plus pour la décoration. Je peux préparer pour lui au maximum l'organisation du tournage. On fait aussi beaucoup de discussions avec le chef opérateur, un premier découpage pour essayer d'imaginer ensemble comment tourner. On essaye de préparer au maximum le rythme de tournage sans lui. Avec Christophe on n'a jamais de découpage. Lui l'a mais pas nous. On a éventuellement le premier plan de la journée pour mettre en place sans lui le matin.

Il peut avoir des petits papiers parfois, mais il ne veut pas le communiquer. Parce qu'il veut être le seul responsable de ce qu'on n'aura pas fait. (...) Je ne peux anticiper que ce que je connais déjà de lui. Après il peut aussi changer d'idée et d'avis sur sa méthode de travail et du coup ça peut surprendre. Chaque tournage me donne la sensation que j'arrive un peu plus à déterminer ce qui pourrait l'aider. (...) Je lui crée un climat de confiance. Il a confiance en moi, il sait que j'ai confiance en lui, qu'on s'entend bien. Je connais sa méthode, je ne la juge pas et je l'aide à aller dans ce sens-là. Son dernier film je ne l'ai pas fait et ça a été une décision désagréable pour lui parce que je suis comme quelque chose de stable, une base sur laquelle il peut bâtir ses fondations. Mais ce n'est pas pour autant qu'il a besoin de moi pour faire son film. Je lui instaure un climat de confiance. Il sait le travail à faire, il se connaît, il me connaît et il sait le travail que je vais lui produire. »

La relation entre un assistant et un réalisateur doit donc être basée sur la confiance, et c'est ce qui pousse certaines collaborations à durer dans le temps. À force de

travailler avec un metteur en scène, de le connaître, il est plus facile d'anticiper ses demandes, de lui faciliter le travail. Ce n'est cependant pas pour autant qu'il laissera à son assistant une place plus importante dans la création artistique d'un film, comme François Truffaut ou Wim Wenders ont pu le faire avec leurs assistantes respectives, Suzanne Schiffman et Claire Denis. Pour Julie Gouet, l'influence esthétique que peut avoir un assistant dans la relation qu'il entretient avec le réalisateur dépend surtout d'une force de proposition, et de la manière dont l'assistant considère le travail qu'il effectue et la manière dont il a envie de s'impliquer. L'assistant n'est pas indispensable au film, mais il donne le rythme d'un tournage, et fait tout pour que la vision d'un réalisateur soit respectée, par tous les postes.

Les places attribuées à Claire Denis, Suzanne Schiffman, ou Julie Gouet dans la collaboration artistique avec un metteur en scène, diffèrent. C'est une question d'époque et de manière de faire du réalisateur. Le point commun de ces trois relations fortes reste l'idée que d'une collaboration longue, naît une confiance plus importante, un travail plus efficace, issu de la connaissance plus profonde d'un réalisateur et de ce qu'il défend. On pourrait même se dire que la manière dont un assistant choisit ses collaborateurs, et les films sur lesquels il travaille, dépend aussi d'une volonté de s'impliquer artistiquement dans un projet.

4. Synthèse de la relation assistant mise en scène / réalisateur

Un réalisateur a besoin d'une équipe d'assistants pour ne pas avoir à gérer les soucis logistiques ou de second plan qui peuplent les tournages. L'assistant est là pour le décharger de cette tâche, l'aider à se concentrer sur l'aspect créatif de son métier, le pousser à aller au bout de ses idées et amener l'équipe vers un résultat satisfaisant.

La préparation semble être le moment le plus propice aux échanges esthétiques, en tête à tête. C'est une période au cours de laquelle un réalisateur et son assistant peuvent s'appréhender, apprendre à se connaître. L'assistant réussit alors souvent à cerner la manière de faire d'un réalisateur, et ses envies pour un film. C'est dès l'élaboration des documents préparatoires qu'un assistant noue un

premier lien avec un metteur en scène. Selon Olivier Bouffard, pour effectuer un dépouillement, et donc un premier découpage grossier et fictif, il est important de connaître le style d'un réalisateur :

« On a juste un objet littéraire à partir duquel il va falloir estimer quel sera le temps de tournage. On est déjà obligés d'effectuer un premier découpage, qui n'est pas un découpage technique très précis. (...) On a plus ou moins vu les films précédemment effectués par un réalisateur. (...) Il ne va pas changer radicalement sa manière de tourner, le nombre de plans qu'il fait, etc. on sait quel est le style d'un réalisateur donc on sait globalement quel sera le nombre de plans qu'on va faire avant la fin du tournage. »⁸⁰

Pour pouvoir faire une estimation juste du temps de tournage il faut se mettre dans la tête du réalisateur, imaginer son découpage. En connaissant le style d'un réalisateur, l'assistant lorsqu'il a pu choisir, l'a fait en fonction de ce paramètre. Le type de projet que devient la production du film peut en découler. L'implication esthétique d'un assistant mise en scène dépend fortement de la place que lui laisse le réalisateur dans les dialogues artistiques. Le réalisateur a d'autres interlocuteurs plus portés sur la création, comme le chef opérateur, avec qui il fait souvent son découpage. L'assistant trouve sa place dans ces interactions, mais beaucoup de choses dépendent du metteur en scène et de la relation qu'il entretient avec lui.

Comme nous l'avons vu plus haut, en abordant les collaborations longues entre un réalisateur et un premier assistant, il peut y avoir une dimension personnelle dans la relation qui unit ces deux postes. Cette part subjective s'exprime souvent sous la forme d'une confiance qui se noue au fil des discussions. Cette confiance est souvent mutuelle, et a pour conséquence une place plus importante laissée à l'assistant pour s'exprimer, et une plus grande facilité

⁸⁰ Conférence des *Dialogues Cinéma*, du 19 mars 2013, consacrée à la collaboration entre réalisateur, scripte, premier assistant réalisateur et chef opérateur. <https://www.youtube.com/watch?v=u0vZ4eODIA&index=4&list=WL>

d'adaptation à l'autre. En connaissant un réalisateur, l'assistant peut plus facilement anticiper ses demandes, et faire au mieux pour lui fournir un cadre de travail idéal.

« C'est toujours difficile de commencer à travailler avec quelqu'un qu'on ne connaît pas. Alors que déjà avoir cette connaissance parfois ça fait gagner du temps. On connaît mieux les degrés d'intervention, les endroits où on a un rôle à jouer plus ou moins important qui sont très relatifs et au film, et à la personnalité du réalisateur. Et au film qu'il veut faire aussi qui peut être très différent. Il faut passer du temps, écouter, observer (...) Il y a un moment où on s'appréhende mutuellement. »⁸¹

Le contexte de production joue aussi dans la qualité des interactions possibles entre l'assistant et le réalisateur. Plus les intermédiaires sont nombreux, et les enjeux financiers importants, plus le rapport humain s'efface au profit d'une relation strictement professionnelle et logistique. Il existe aussi des réalisateurs qui ne participent que très peu à la préparation, avec qui il est plus difficile de tisser des liens, puisque sur le plateau, il semblerait qu'il soit plus difficile d'établir un dialogue privilégié entre assistant et metteur en scène.

En effet, la place laissée par le metteur en scène semble plus facilement importante lors de la préparation qu'en tournage. Veillant au bon déroulement de la production, l'assistant n'a alors que peu de temps pour les dialogues artistiques, et tente de faire au mieux pour protéger le réalisateur des imprévus. La place qu'il peut prendre dans la mise en scène sur un tournage dépend encore complètement du réalisateur, qui choisit ou non de lui laisser, par exemple, la responsabilité de mettre en scène la figuration, voire même parfois les rôles secondaires, préférant ainsi se concentrer sur les acteurs principaux.

Pour Alexandra Denni, l'assistant peut avoir une place importante sur un plateau, en fonction de sa relation avec le metteur en scène, et du contexte de production : « Il n'y a pas de règle absolue, puisque ça dépend du réalisateur. Sur le tournage en termes d'influence artistique, ça peut se jouer sur le choix des prises, le

⁸¹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

nombre de prises pour chaque plan. On peut donner notre avis sur une prise, revenir sur une prise qui était bonne, conseiller au réalisateur d'en faire une autre, etc. La scripte et l'assistant observent surtout la qualité du jeu, et le chef opérateur vient compléter avec les enjeux techniques d'une prise. Et quand tu as fait plusieurs films avec un même réalisateur, tu sens quand il hésite, et tu peux être amené à le conseiller. Après ça dépend aussi du temps, on ne conseille pas à un réalisateur de faire dix prises si on est déjà en retard, mais en même temps, nous ne sommes pas que des montres. On a un point de vue sur le jeu et on peut le donner. »⁸² Même si l'assistant semble moins impliqué artistiquement sur un plateau qu'en préparation, en fonction de la relation qu'il entretient avec le réalisateur, il pourra, ou non, s'exprimer sur des enjeux de mise en scène.

La place que prend un assistant mise en scène dans la production d'un film dépend donc fortement du réalisateur avec lequel il travaille. Mais existe-t-il d'autres variables qui entrent en jeu dans la manière dont un assistant exerce son métier ? Chaque film est différent, et ce n'est jamais exactement la même profession, puisqu'elle évolue de film en film, et s'adapte à de multiples contraintes.

⁸² Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Alexandra Denni en novembre 2017.

Chapitre 2/ Un métier différent en fonction du projet de film

« Il y a les films qu'on fait pour l'art et les films qu'on fait pour manger. »⁸³

Olivier Bouffard,

1er assistant mise-en-scène ayant travaillé entre autres sur *Michel Vaillant* (Luc Besson, 2003), *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012), et *Max* (Stéphanie Murat, 2012).

Il s'agit, en effet dans ce chapitre, de distinguer ce qui est de l'ordre des stratégies de carrière et des « convictions esthétiques ». D'étudier comment l'influence artistique d'un assistant réalisateur dépend aussi fondamentalement des films sur lesquels il choisit de travailler, et de la manière dont il cherche à exercer son métier.

Il semble qu'il existe une multitude de manières distinctes d'exercer ce métier, en fonction du type de films sur lesquels un assistant réalisateur choisit de travailler, mais aussi de la conception qu'il se fait de son métier. Les deux sont a priori étroitement liés.

1. Des films laissant plus ou moins de place à l'assistant

La plupart des entretiens réalisés dans le cadre de ce mémoire ont été centrés sur des premiers assistants ayant l'habitude de travailler dans le cinéma d'auteur français. Dans ce cadre, beaucoup de choses dépendent du budget du film, mais surtout du réalisateur et de la relation qu'il tient à mettre en place avec son premier assistant mise en scène. Il est difficile de catégoriser complètement des films qui sont tous différents les uns des autres, et c'est pourquoi nous simplifierons en étudiant deux « catégories » : le cinéma d'auteur français et les grosses productions du type comédie ou blockbusters. Nous excluons le cinéma d'animation et certains

⁸³ Conférence des *Dialogues Cinéma*, du 19 mars 2013, consacrée à la collaboration entre réalisateur, scripte, premier assistant réalisateur et chef opérateur. <https://www.youtube.com/watch?v=u0vZ4eOD-IA&index=4&list=WL>

« cas particuliers » sur lesquels nous ne nous attarderons pas, pour lesquels l'assistant mise en scène se retrouve très effacé et éloigné de toutes considérations artistiques.

Sur un film d'auteur français, l'assistant mise en scène est soumis à des contraintes budgétaires importantes, lors de l'élaboration de son plan de travail, et ses manières de réagir face à l'imprévu. La contrainte financière semble le pousser à trouver des solutions créatives, à réfléchir avec ou pour le réalisateur, à ce qu'il est possible de faire pour ne pas perdre de vue la vision artistique du film.

Amandine Escoffier, habituée du cinéma d'auteur, s'exprime sur les catégorisations possibles des assistants mise en scène : « Dans le cinéma, il y a des familles très sectorisées. Et ceux qui font des blockbusters, ce n'est pas tout à fait le même métier parce que ce ne sont pas les mêmes enjeux financiers, donc pas les mêmes questions. On ne se bat pas pareil. L'assistant, lorsqu'il est impliqué, va chercher des solutions, des compromis. On est en recherche permanente de ce qui sera le mieux pour le film, et quand il y a beaucoup d'argent, on se pose moins la question. »⁸⁴

Amandine Escoffier, Alexandra Denni et Julie Gouet sont habituées à des tournages avec de petites équipes, d'une cinquantaine de personnes au grand maximum. Ce contexte permet un dialogue fort au sein du pôle mise en scène, et une proximité importante au sein de chaque entité. Ce ne sont pas des grosses productions, les contraintes budgétaires sont plus ou moins importantes, les équipes plus ou moins bien payées, mais ce n'est pas ce qui est important. Dans les projets qui les portent, tout semble être histoire de passion, tant pis si les journées sont longues, si les conditions sont difficiles : les enjeux de mise en scène et de création sont importants. Ce n'est pas seulement une histoire d'argent, mais aussi de contenu, et c'est pour cela qu'il est difficile de catégoriser comme nous sommes en train de le faire d'un côté les films d'auteur, d'art et essai, souvent moins bien financés que les grosses comédies françaises, par exemple.

⁸⁴ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

Dans les comédies à gros budget, ou les blockbusters, les équipes sont beaucoup plus importantes, et le travail est plus compartimenté, un peu « à l'américaine ». Cela semble logique : plus il y a de personnes dans une équipe, plus le travail doit être compartimenté, organisé. L'assistant mise en scène se retrouve alors souvent dans la position d'un « organisateur ». Il est le garant, auprès de la production, de la bonne marche du tournage. Le réalisateur est souvent confronté, dans ce genre de situations, à très peu d'enjeux de mise en scène, l'assistant aura alors encore moins de poids dans l'artistique, puisque les discussions créatives sont plus rares. C'est aussi par manque de temps que la créativité peut se retrouver un peu sacrifiée : des équipes nombreuses se traduisent en heures supplémentaires coûteuses. L'absence de recherche créative peut aussi s'expliquer par une forme de « productivisme » de la production cinématographique, le désir de faire plus, en moins de temps. On sacrifie d'abord le temps de réflexion. Le métier d'assistant change alors avec le contexte de production.

En somme, la place que peut prendre un assistant mise en scène dans la création artistique d'un film dépend donc aussi du type de projets auxquels il participe. Ce sont des choix de carrière à faire en fonction du métier qu'on souhaite exercer, et surtout, de la manière dont on souhaite le pratiquer.

2. Des assistants réalisateurs plus proches du réalisateur ou de la production

L'assistant mise en scène fait le lien entre la production et la mise en scène. Il est l'interlocuteur privilégié à la fois du réalisateur et du directeur de production. Il se retrouve donc au centre d'un rapport de force qui peut être plus ou moins cordial, entre les pôles artistiques et financiers du tournage. Certains assistants sont plus proches de la production que du réalisateur, et inversement. Cette dichotomie explique également que certains assistants se tournent vers la direction de production, en fin de carrière, alors que d'autres cherchent à devenir réalisateurs.

Mais que signifie « être plus proche de la production », lorsqu'on est assistant mise en scène ?

La relation entre la production, le réalisateur et l'assistant mise en scène s'établit dès le début de la préparation et l'élaboration des premiers documents de production. Lors des premières estimations de plans de travail, il peut être stratégique de prévoir large, de ménager la production pour permettre plus de libertés au metteur en scène sur le plateau. Être « proche de la production », au détriment de la mise en scène consisterait à s'affilier presque systématiquement à des choix logistiques, sans prendre en compte l'artistique, et certains besoins du metteur en scène. Il n'est pas exclu que certains choix logistiques aient un ancrage dans la partie esthétique de la construction d'un film, bien sûr. Il faut même parfois faire preuve de créativité pour réussir à dégager un produit artistique satisfaisant, de contraintes de productions importantes. Délaisser le réalisateur au profit du directeur de production, c'est ne pas défendre à fond la vision d'un réalisateur, se ranger derrière le cadre financier, et ne pas forcément chercher à entrer dans un dialogue artistique. Il est bien sûr plus ou moins facile de porter la vision d'un réalisateur, en fonction du projet, et de l'enveloppe fournie pour sa réalisation, mais la présence de l'assistant mise en scène en tant que médiateur est cruciale. Au-delà des affaires d'ego, des caractères de chaque parti, l'assistant tente de faire au mieux pour le film, en prenant en compte à la fois les contraintes de tournage, et la finalité du projet. En effet, les enjeux de sorties d'un film, l'idée qu'il doit rapporter une certaine somme, en fonction du public visé, ajoutent plus ou moins de pression sur les épaules de l'assistant et peuvent le pousser à endosser un rôle plutôt qu'un autre. Amandine Escoffier compare la manière dont elle travaillait sur des courts-métrages avant de passer aux longs-métrages en parlant de cette question financière :

« L'argent fait beaucoup de choses dans le cinéma. Je ne fais plus trop de courts parce que je n'ai plus le temps mais j'ai un peu perdu la notion de cette grosse différence. C'est tout de même très formateur et j'engage tout le monde à faire [des courts-métrages non payés]. Mais c'est vrai que l'argent, la pression

qu'il y a sur un long n'est pas la même que sur un court métrage. Parce qu'au-delà même de l'argent, il y a aussi la finalité du film. Son enjeu de sortie, de réussite, voilà. C'est sûr que la pression est autre, l'exigence aussi.

Mais je pense qu'on peut prendre très sérieusement un court métrage aussi. Peut-être qu'on se sent moins pressurisé par un producteur, par un engagement. »⁸⁵

La manière de travailler d'un assistant dépendrait-elle du type de projet sur lequel il travaille ? De l'argent investi pour un film ? Il semble en effet que l'affiliation d'un assistant mise en scène à la production soit liée aux tournages qu'il a l'habitude de faire. Comme nous l'avons vu précédemment, les grosses productions avec des équipes nombreuses et beaucoup d'argent mis en jeu permettent moins aux premiers assistants de s'engager artistiquement sur un projet. Il devient alors souvent plutôt le bras droit du directeur de production.

Au contraire, certains assistants considèrent qu'ils se doivent de protéger le réalisateur de son rapport avec la production, et le soutenir à toutes les étapes de la mise en place d'un film. « Moi je me situe plutôt proche du réal. Je râle au début contre les producteurs. Ça dépend à quel endroit mais ça dépend des producteurs aussi, et de leur propre engagement artistique sur un film. »⁸⁶ s'exprime Julie Gouet, à propos de cette division qui peut exister, autour de la manière de pratiquer son métier. Sa réaction première est de se ranger derrière le réalisateur, quoiqu'il se passe, pour ensuite pouvoir négocier avec la production, toujours en prenant en compte les besoins du metteur en scène. Il est souvent possible de trouver des solutions qui n'auront pas d'impact sur l'intégrité artistique du film. Amandine Escoffier est du même avis :

« Je trouve que l'enjeu financier [dans le métier d'assistant mise en scène] ce n'est pas non plus tenir un budget comme un directeur de production. Tu es

⁸⁵ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

⁸⁶ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Julie Gouet mené le 12 février 2018

mis à contribution d'aider à trouver des solutions pour rentrer dans une enveloppe. Ça m'est arrivé, comme à d'autres techniciens d'ailleurs, de relire le scénario et de dire « voilà, ces deux séquences, si on les enlève, le scénario ne perd rien et on gagne 4h de tournage, ce qui permet de rajouter ça, de faire ça, etc. » Donc on peut être amené à proposer des solutions concrètes, qui sont d'abord artistiques, parce que tu ne peux pas les faire aux dépens d'un film. Parfois ça arrive et c'est cruel. Les tout petits budgets c'est difficile parce que souvent ça dénature les films. Mais il y a 50 ans il y avait 14 semaines de tournage, personne ne posait de questions. C'est en ça qu'il y a une question supplémentaire. (...) Il faut faire de petites semaines, ne pas trop dépasser, etc. C'est un peu absurde parce qu'on essaye de faire rentrer des carrés dans des ronds et qu'il faut tenir ça tous les jours. »⁸⁷

À chacun sa méthode, dans la médiation entre un réalisateur et un directeur de production. La position que prendra l'assistant dépend évidemment de nombreux facteurs : le réalisateur, l'implication artistique du directeur de production, le type de projet auquel il participe, et les affinités des uns avec les autres. Ce dernier point se retrouve assez clairement dans la relation qui lie un réalisateur et un assistant. Ce sont également des relations de pouvoir au sein desquelles d'autres contraintes peuvent s'exercer.

⁸⁷ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

Chapitre 3/ Enjeux de genre dans des relations de pouvoir : une collaboration définie par le genre ?

Les trois grandes collaborations étudiées dans ce mémoire sont des binômes mixtes : un réalisateur, une assistante mise en scène. Le cinéma étant toujours un milieu en grande partie dominé par des hommes, majoritaires aux positions de pouvoir, il peut être difficile d'y trouver sa place en tant que femme, comme nous le verrons plus bas, avec des statistiques publiées par le CNC. Alors que de profonds bouleversements et remises en question secouent le milieu du cinéma, avec entre autres les mouvements *#metoo*, *Time's up*, et les différentes *Women's March*, quelle est aujourd'hui la place des femmes dans le milieu du cinéma, et comment ressent-on les inégalités au poste d'assistante mise en scène ?

Sur le site de l'AFAR⁸⁸, qui catalogue de nombreux assistants français, on peut constater que la grande majorité des premiers assistants affiliés à l'association sont des hommes. En 2018, l'AFAR recense 64 membres en tant que premiers assistants, dont 67% d'hommes au poste de premier assistant, pour 33% de femmes. Les femmes sont en minorités, et sont plutôt secondes assistantes, que premières. Sur 43 seconds assistants, les femmes représentent 53% des membres. À partir de témoignages, et de chiffres du CNC, nous chercherons à comprendre l'impact qu'a encore le sexisme dans le milieu du cinéma, particulièrement en ce qui concerne le poste d'assistant mise en scène.

1. Sexisme exacerbé du milieu du cinéma : difficile de trouver sa place dans un milieu d'hommes

Des rapports du CNC sur la place des femmes dans l'audiovisuel mettent en lumière la différence importante entre le nombre d'hommes et de femmes qui réalisent des films de fiction en France. En 2015, 63 films agréés ont été réalisés par des femmes, contre 232 réalisés par des hommes. Seulement 23,3% des films d'initiative française sont réalisés par des femmes. Ce constat montre que le milieu de la production

⁸⁸ <https://www.afar-fiction.com/>

audiovisuelle est encore majoritairement masculin. Cette majorité peut se faire ressentir sur un plateau, sous la forme d'un certain sexisme ambiant.

Evolution du nombre de films agréés selon le sexe des réalisateur-trices¹

| | films d'initiative française | | | films à majorité étrangère | | | total films agréés | | |
|--------------|------------------------------|--------------|-----------|----------------------------|------------|-----------|--------------------|--------------|-----------|
| | femmes | hommes | mixtes | femmes | hommes | mixtes | femmes | hommes | mixtes |
| 2006 | 30 | 130 | 4 | 5 | 33 | 1 | 35 | 163 | 5 |
| 2007 | 43 | 140 | 2 | 5 | 36 | 2 | 48 | 176 | 4 |
| 2008 | 36 | 155 | 5 | 7 | 35 | 2 | 43 | 190 | 7 |
| 2009 | 35 | 142 | 5 | 9 | 39 | | 44 | 181 | 5 |
| 2010 | 40 | 159 | 4 | 8 | 50 | | 48 | 209 | 4 |
| 2011 | 47 | 152 | 7 | 9 | 54 | 2 | 56 | 206 | 9 |
| 2012 | 46 | 157 | 8 | 13 | 54 | 3 | 59 | 211 | 9 |
| 2013 | 48 | 153 | 7 | 9 | 50 | 2 | 57 | 203 | 9 |
| 2014 | 45 | 155 | 3 | 8 | 48 | 1 | 53 | 201 | 4 |
| 2015 | 53 | 177 | 4 | 10 | 55 | 1 | 63 | 232 | 5 |
| total | 423 | 1 520 | 47 | 83 | 452 | 14 | 506 | 1 972 | 61 |

¹ Un film coréalisé n'est compté qu'une fois. Un film coréalisé par des personnes de sexes différents est qualifié de mixte

Source : CNC.

ILL. 4 : TABLEAU PRÉSENT DANS L'ÉTUDE DU CNC INTITULÉE LA PLACE DES FEMMES DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE, DATANT DE FÉVRIER 2017.

Lors des entretiens avec Amandine Escoffier, Alexandra Denni et Julie Gouet, la question du sexisme s'est surtout faite entendre à travers un ressenti, des remarques, des comportements. Le milieu du cinéma, comme l'ensemble des milieux professionnels, est empreint de machisme, qui passe par des propos désobligeants, des « blagues » auxquelles il vaut mieux rire plutôt que de passer pour une « hystérique ».

Amandine Escoffier a subi ce sexisme, lors de sa première expérience de tournage sur un long métrage :

« Pour mon premier film en tant que première, pendant tous les repérages, et le début du tournage, le chef machiniste ne me parlait pas. Parce qu'il avait décidé que j'étais une femme, que j'étais trop jeune, qu'on pourrait pas me faire confiance et que ça allait être n'importe quoi. Quand il a vu que ça tenait, il a complètement changé de comportement. Après je faisais un peu ce que je voulais. En même temps il m'en avait tellement fait baver, c'était tellement dur... Je lui parlais, il ne me regardait même pas. Donc j'ai eu ce genre

d'expérience où il a fallu que je fasse encore plus mes preuves par rapport à mon âge et à mon sexe. »⁸⁹

La « vieille école » n'étant pas habituée à la présence de femmes sur un plateau, ce genre de comportement peut encore se rencontrer assez fréquemment. Le poste d'assistant réalisateur nécessite, comme nous l'avons évoqué précédemment, de l'autorité. Or, dans notre société actuelle, c'est un trait de caractère attribué à la gente masculine. Plusieurs assistantes se sont vues confrontées à des remarques sexistes, lorsqu'elles avaient un jour, haussé un peu le ton pour se faire entendre. Un homme qui parle fort et avec autorité est valorisé, pour s'exprimer avec « virilité », une femme peut rapidement se faire traiter « d'hystérique ». Comme pour tous les métiers, celui d'assistant mise en scène semble plus difficile à exercer en tant que femme, à cause de la manière dont sont catégorisées et formatées les gentes féminine et masculine dans la société : « L'apparence physique joue aussi pour les assistantes femmes. Être une femme dans ce métier c'est s'exposer à des discriminations, c'est sûr! Mais tu peux aussi être choisie pour ça. Ou rejetée, comme si tu étais moins à même d'avoir de l'autorité, ce qui est complètement faux, d'ailleurs. Ça s'est un peu adouci maintenant, il y a de plus en plus de femmes sur les plateaux. Mais une des premières choses qu'on m'a dites quand j'ai commencé, c'est « est-ce que tu es prête à coucher ? ». Donc l'apparence joue beaucoup. Malgré l'apparente ouverture du milieu. Et on est dans des rapports de pouvoir assez forts. (...) Il ne faut pas être trop autoritaire, surtout en tant que femme parce qu'on te décrédibilise tout de suite, et en même si on est trop tranquilles, les gens vont se dire « elle ne sert à rien, elle ne fait pas avancer les choses ». C'est un jeu d'équilibriste. »⁹⁰

Il semble en effet paradoxal que ce genre de climat de travail puisse être fréquent dans un milieu pourtant centré sur la culture et l'ouverture d'esprit. Le cinéma se revendique d'une grande proximité avec les questions de société, il se

⁸⁹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

⁹⁰ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Amandine Escoffier, en octobre 2017

place en « miroir de la vie », mais semble subir les mêmes dysfonctionnements. C'est également un milieu au sein duquel le professionnel et le personnel se côtoient de près, jusqu'à parfois se confondre. Amandine Escoffier réagit à ce paradoxe d'un sexisme très présent sur les plateaux :

« Je ne sais pas si c'est plus qu'ailleurs, mais il y a moyen d'exprimer plus de choses sans que ça soit forcément conscient en ce qui concerne les femmes. Dans certains films tu vois comme la femme est maltraitée, mal considérée, potiche, etc. Et il y a bien des gens qui les réalisent ces films.

Moi j'essaie de ne pas tout laisser passer sur un plateau, même si on n'y a pas une capacité d'expression énorme. (...) Il faut quand même faire attention parce que sous couvert de copinage, il peut y avoir vraiment des horreurs prononcées. Je trouve ça trop facile que ça passe pour des blagues. Et puis on travaille, on n'est pas les meilleurs amis du monde. Et laisser libre cours à ce genre de blagues, de réflexions, quelque part c'est comme si on autorisait inconsciemment des comportements de harcèlement, de violences, faites aux femmes. En tous cas moi je réagis systématiquement. Après une fois j'ai réagi à une blague vraiment limite, en protestant, et le machiniste était venu protester à mes côtés et ça m'avait fait beaucoup de bien parce que tu es souvent très seule dans ces moments-là, en prenant la parole. Et puis que ça soit un mec c'était rassérénant et ça a plus d'impact. Et le pire c'est quand d'autres femmes rigolent de ça. C'est facile de discréditer une femme en disant qu'elle est hystérique. Et c'est un milieu où chacun fait la cour à un autre en permanence, donc ce genre de comportement est fréquent. »⁹¹

En ce qui concerne les comportements sur les plateaux, les témoignages varient. Une chose revient cependant souvent : les choses sont en train de changer, les plateaux se féminisent. Comment les discriminations sexistes peuvent-elles s'exprimer d'un point de vue concret ? Ces inégalités existent-elles encore, ou ne

⁹¹ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Alexandra Denni en novembre 2017.

sont-elles que des restes d'un passé patriarcal contre lequel une partie de la population s'est aujourd'hui mise en marche ?

2. *Inégalités au sein même du métier d'assistant*

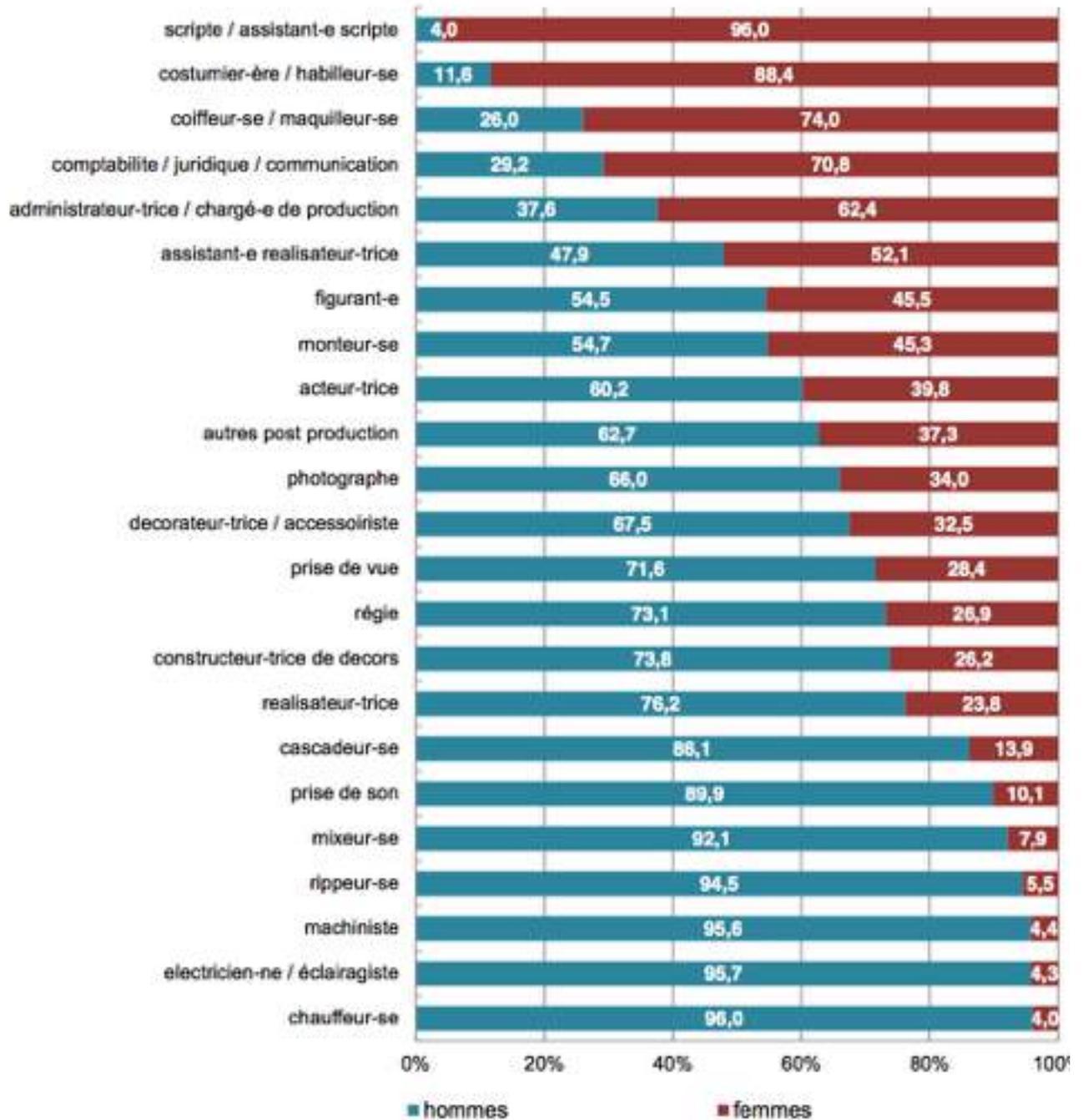
Il arrive, en tant qu'assistant, d'être choisi pour un projet en fonction de son sexe. Selon Alexandra Denni, le cinéma étant un milieu de représentation constante, il est fréquent qu'un réalisateur ou une production oriente son choix en fonction du genre. Il lui est arrivé d'avoir été écartée de projets parce qu'elle est une femme, ou au contraire, d'avoir été choisie pour la même raison. Mishka Cheyko a déjà été confronté à l'idée que l'assistantat était plutôt fait pour les hommes, au début des années 90 : « Je faisais un film international, à la Gaumont, un film de Gérard Oury, et je devais avoir un garçon qui s'appelle Luc Etienne en tant que second. Luc m'appelle, deux semaines avant son début, et on lui proposait une série anglaise en tant que premier. Il s'est fait remplacer par Fanny Aubrespin. À la Gaumont Internationale, une maison de production poussiéreuse, je suis allé voir Marc Goldstaub qui était le directeur de production, et je lui ai dit « est-ce que Luc vous a appelé ? » « Oui oui, qui allez-vous prendre ? » « J'en ai parlé avec Luc, je vais prendre Fanny. » Il répond « Ah. » Et il s'en va. Puis il revient et me dit « Mishka, vous êtes sûr qu'il faut une fille pour faire ce travail ? Parce que moi l'assistantat mise en scène je vois vraiment ça comme un métier d'homme. » »⁹²

Cependant, des chiffres du CNC plus récents sont plutôt positifs en ce qui concerne la place des femmes dans ce métier. Il est l'un des plus paritaires, avec souvent autant d'hommes que de femmes l'exerçant.

Entre 2009 et 2014, on estime que le poste d'assistant mise en scène est occupé à 52,1% par des femmes, et à 47,9% par des hommes. Cette répartition a évolué au cours du temps, vers cet équilibre qui fait du métier d'assistant l'un des plus paritaires du milieu audiovisuel.

⁹² Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Mishka Cheyko, mené le 13 février 2018. À propos du tournage du film *La Soif de l'Or*, de Gérard Oury, en 1993.

Répartition de l'emploi dans la production cinématographique¹ (% nombre de personnes)



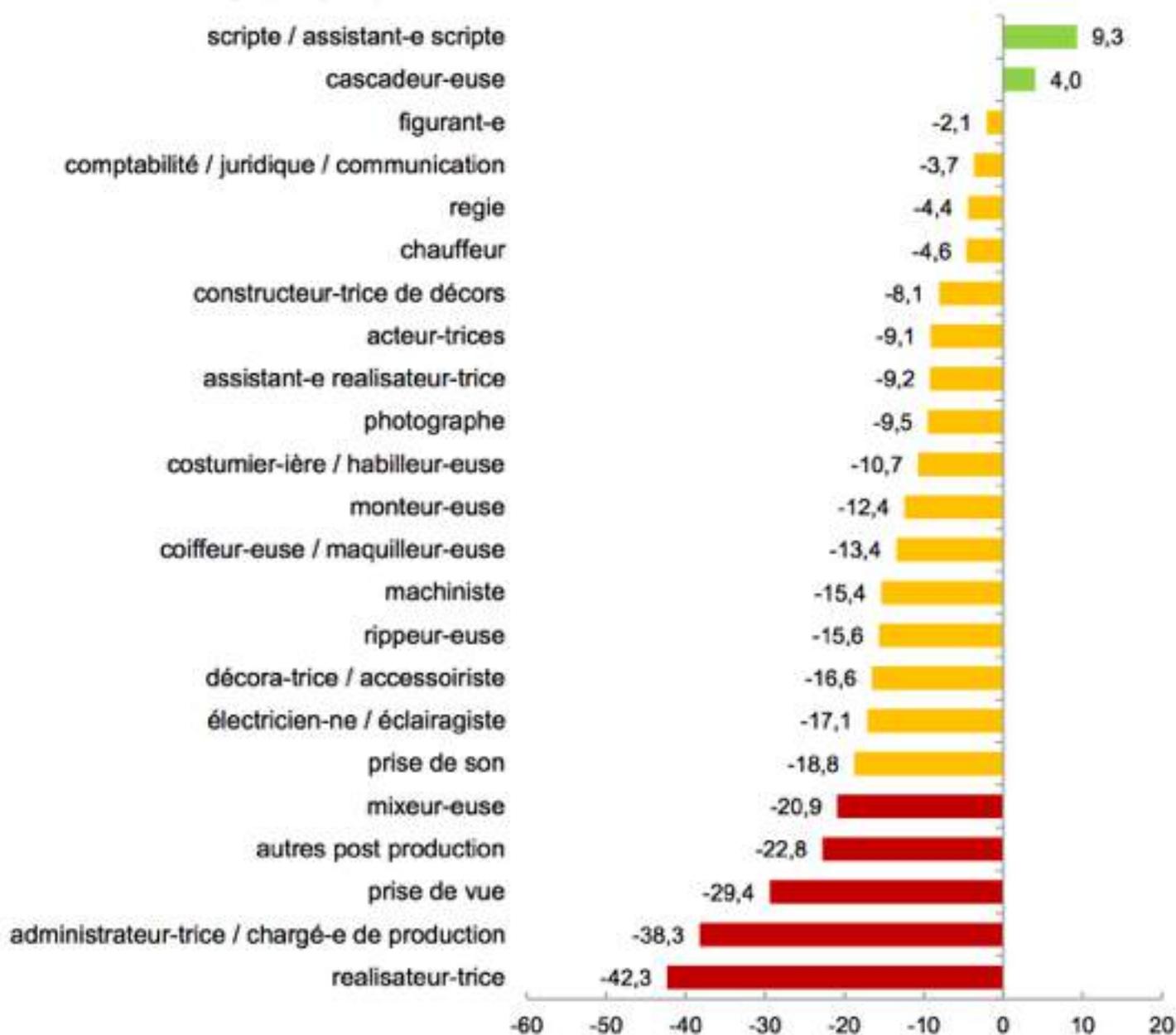
¹ Cumul 2009-2014.
Source : CNC - Audiens.

ILL. 5 : GRAPHIQUE PRÉSENT DANS L'ÉTUDE DU CNC INTITULÉE LA PLACE DES FEMMES DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE, DATANT DE FÉVRIER 2017.

En ce qui concerne les écarts de salaire entre hommes et femmes, ils sont toujours bien présents dans le milieu du cinéma, et touchent encore les assistants mise en scène, malgré une majorité féminine.

Chez les assistants mise en scène, en 2014, les hommes sont payés 11,5% de plus que les femmes, pour un travail égal. Les salaires augmentent plus vite pour les hommes, ce qui a pour effet d'augmenter les écarts de salaire en pourcentage, comme on peut le voir sur le graphique ci-dessous.

Écarts entre les salaires moyens des femmes et ceux des hommes dans la production cinématographique (%)



¹ Cumul 2009-2014.
Source : CNC - Audiens.

Evolution des salaires horaires moyens dans la production cinématographique (€ / h)

| | 2009 | | 2010 | | 2011 | | 2012 | | 2013 | | 2014 | |
|-----------------------------------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| | hommes | Femmes |
| acteur-trice | 127 | 122 | 131 | 119 | 162 | 140 | 133 | 121 | 109 | 98 | 102 | 99 |
| figurant-te | 12 | 12 | 12 | 12 | 13 | 13 | 14 | 14 | 14 | 13 | 15 | 14 |
| administrateur-trice / chargé-e de production | 53 | 32 | 56 | 33 | 59 | 38 | 49 | 32 | 57 | 35 | 65 | 44 |
| assistant-e réalisateur-trice | 29 | 26 | 29 | 27 | 31 | 28 | 29 | 27 | 32 | 29 | 33 | 29 |
| autres post production | 64 | 41 | 61 | 41 | 56 | 48 | 58 | 45 | 62 | 47 | 46 | 45 |
| cascadeur-se | 55 | 62 | 56 | 57 | 58 | 62 | 62 | 71 | 65 | 61 | 66 | 65 |
| chauffeur-se | 25 | 22 | 26 | 24 | 27 | 26 | 24 | 24 | 25 | 23 | - | - |
| coiffeur-se / maquilleur-se | 38 | 35 | 39 | 34 | 40 | 37 | 39 | 36 | 43 | 36 | 51 | 41 |
| comptabilité / juridique / communication | 33 | 32 | 32 | 31 | 32 | 32 | 30 | 30 | 35 | 31 | 28 | 27 |
| constructeurs-trices de décors | 35 | 33 | 36 | 33 | 37 | 34 | 33 | 31 | 36 | 33 | 38 | 35 |
| costumier-ères / habilleur-se | 37 | 32 | 39 | 32 | 38 | 34 | 35 | 30 | 38 | 35 | 43 | 39 |
| décorateur-trices / accessoiriste | 42 | 35 | 42 | 36 | 46 | 37 | 40 | 34 | 46 | 38 | 40 | 34 |
| électricien-ne / éclairagiste | 46 | 33 | 45 | 41 | 47 | 38 | 44 | 37 | 44 | 34 | 45 | 40 |
| machiniste | 42 | 35 | 41 | 34 | 43 | 33 | 41 | 38 | 41 | 36 | 40 | 35 |
| mixeur-se | 74 | 64 | 74 | 57 | 84 | 70 | 77 | 38 | 83 | 67 | 76 | 63 |
| monteur-se | 35 | 31 | 35 | 31 | 38 | 32 | 35 | 30 | 39 | 34 | 38 | 35 |
| photographe | 32 | 33 | 34 | 33 | 36 | 31 | 34 | 29 | 36 | 29 | 39 | 36 |
| prise de son | 45 | 41 | 48 | 38 | 49 | 39 | 46 | 37 | 49 | 39 | 53 | 44 |
| prise de vue | 47 | 33 | 46 | 34 | 50 | 34 | 49 | 34 | 52 | 35 | 56 | 42 |
| réalisateur-trice | 59 | 49 | 77 | 52 | 77 | 49 | 61 | 47 | 170 | 51 | 66 | 50 |
| régie | 22 | 22 | 22 | 21 | 24 | 23 | 22 | 20 | 24 | 23 | 26 | 24 |
| rippeur-se | 27 | 30 | 28 | 22 | 27 | 21 | 26 | 23 | 28 | 24 | 31 | - |
| scripte / assistant-e scripte | | 32 | 22 | 32 | 42 | 35 | 30 | 33 | 25 | 37 | 38 | 39 |

Source : CNC - Audiens.

Evolution des écarts entre les salaires horaires moyens des femmes et ceux des hommes dans la production cinématographique (%)

| | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 |
|-----------------------------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| acteur-trice | -4,0 | -9,0 | -13,6 | -8,8 | -10,0 | -3,0 |
| figurant-te | -4,0 | -2,0 | -1,8 | -1,6 | -1,4 | -3,7 |
| administrateur-trice / chargé-e de production | -39,2 | -41,1 | -38,1 | -34,9 | -38,4 | -31,8 |
| assistant-e réalisateur-trice | -9,4 | -8,6 | -8,0 | -8,1 | -9,4 | -11,5 |
| autres post production | -36,2 | -32,2 | -14,6 | -22,3 | -24,8 | -1,7 |
| cascadeur-se | 12,1 | 1,8 | 7,4 | 14,0 | -6,2 | -1,4 |
| chauffeur-se | -9,8 | -8,2 | -2,9 | -1,8 | -8,3 | - |
| coiffeur-se / maquilleur-se | -9,0 | -12,4 | -8,2 | -6,1 | -14,3 | -21,0 |
| comptabilité / juridique / communication | -3,1 | -4,2 | 1,5 | 0,3 | -10,7 | -4,4 |
| constructeurs-trices de décors | -7,5 | -8,5 | -8,4 | -7,0 | -8,3 | -9,6 |
| costumier-ères / habilleur-se | -12,8 | -17,8 | -11,2 | -13,1 | -7,1 | -9,2 |
| décorateur-trices / accessoiriste | -16,0 | -13,3 | -20,4 | -16,3 | -17,3 | -15,8 |
| électricien-ne / éclairagiste | -28,7 | -9,0 | -19,8 | -16,2 | -22,4 | -11,5 |
| machiniste | -17,1 | -17,5 | -23,2 | -8,4 | -11,6 | -13,3 |
| mixeur-se | -13,1 | -22,8 | -16,4 | -50,2 | -19,2 | -17,0 |
| monteur-se | -12,0 | -12,4 | -15,2 | -12,5 | -12,0 | -8,3 |
| photographe | 3,3 | -3,1 | -13,8 | -14,4 | -20,2 | -9,7 |
| prise de son | -9,5 | -21,6 | -20,4 | -21,3 | -20,3 | -17,3 |
| prise de vue | -30,1 | -27,4 | -31,1 | -30,0 | -32,7 | -25,5 |
| réalisateur-trice | -15,8 | -33,2 | -36,4 | -22,7 | -70,0 | -24,6 |
| régie | -1,6 | -4,9 | -1,8 | -10,6 | -3,2 | -6,9 |
| rippeur-se | 9,8 | -23,0 | -24,0 | -10,4 | -15,4 | - |
| scripte / assistant-e scripte | - | 44,8 | -16,5 | 9,3 | 48,8 | 2,2 |

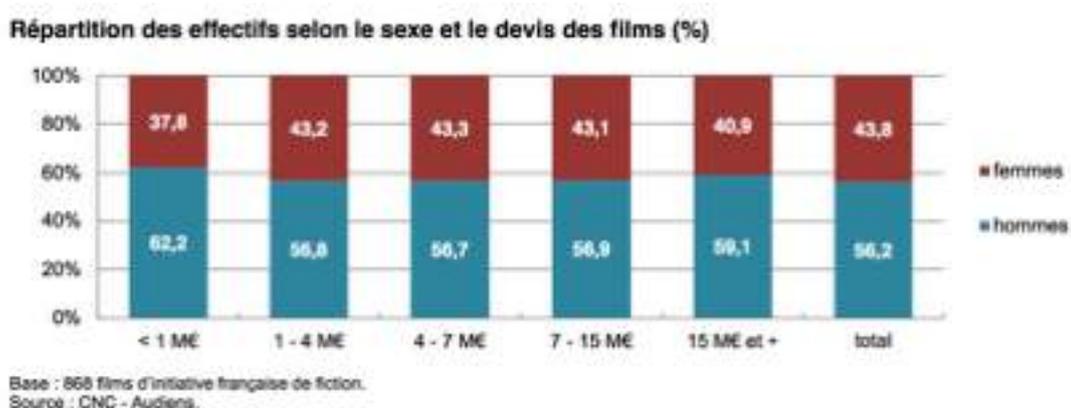
Source : CNC - Audiens.

ILL. 6-7-8 : GRAPHIQUE ET TABLEAUX PRÉSENTS DANS L'ÉTUDE DU CNC INTITULÉE LA PLACE DES FEMMES DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE, DATANT DE FÉVRIER 2017.

Ces inégalités, bien que moindre par rapport à d'autres postes de l'industrie cinématographique comme ceux de réalisateur/trice et acteur/trice, existent bel et bien, et reflètent le fonctionnement de notre société actuelle. Ces inégalités sont sans doute dues au fait que les femmes sont majoritairement aux postes « moins gradés » (seconde ou troisième assistante) plutôt qu'au poste de première, et/ou qu'elles obtiennent de moins bons salaires lors des négociations avec la production, lorsque celles-ci sont envisageables.

En outre, les femmes peuvent parfois être catégorisées dans certains types de projets. Elles sont plus rares sur les grosses productions, comédies ou films d'action. En ce qui concerne le poste de metteur en scène, les femmes sont beaucoup moins amenées à participer à des projets brassant de grosses sommes d'argent. La reconnaissance du public est également moins évidente à obtenir : de toute l'histoire du festival de Cannes, une seule Palme d'or a été décernée à une femme, c'était Jane Campion, pour *La Leçon de Piano*, en 1993.

Pour les femmes, il peut aussi être difficile de s'imposer sur certains projets ambitieux, avec un budget conséquent et une reconnaissance du public importante à la clé : « La proportion de femmes est moins importante parmi les effectifs employés dans la production de films à petits devis. Elles représentent 37,8 % des effectifs employés des films au budget inférieur à 1 M€, contre 43,8 % des effectifs de l'ensemble des films. Elles sont également un peu moins représentées au sein de la production de films à très gros devis, puisqu'elles composent 40,9 % des effectifs employés à la production de films de cette catégorie. »

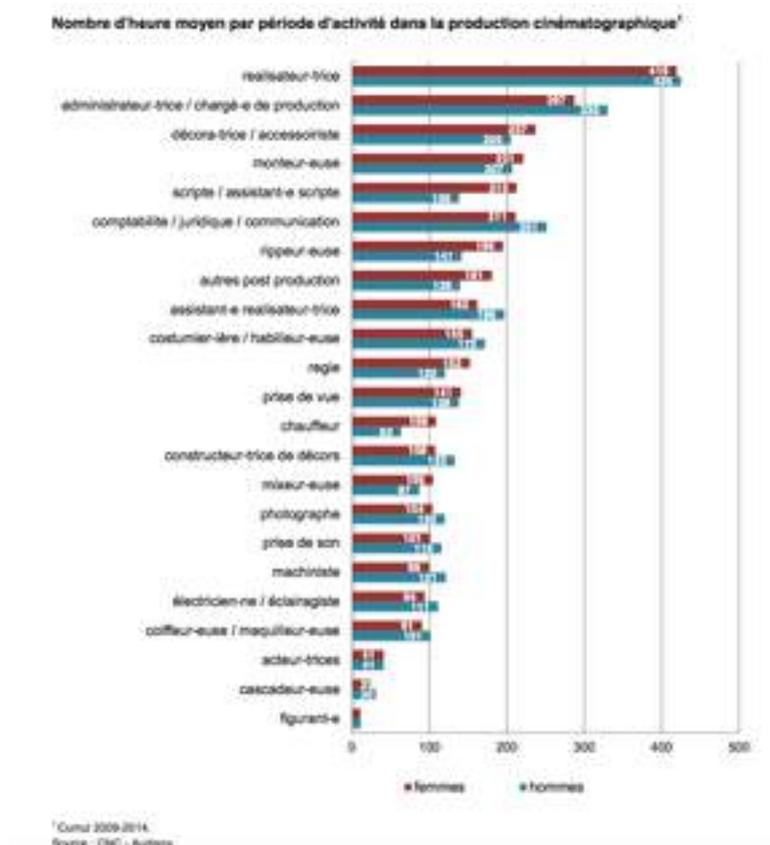


ILL. 9 : GRAPHIQUE PRÉSENT DANS L'ÉTUDE DU CNC INTITULÉE LA PLACE DES FEMMES DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE, DATANT DE FÉVRIER 2017.

Les discriminations sexistes peuvent transparaître dans chaque interaction au cours d'un tournage, et même dans le comportement d'une assistante qui pourra avoir plus de mal à s'affirmer suite à l'internalisation de stéréotypes. L'éducation joue un rôle très important dans l'érosion de ces stéréotypes et l'avènement de plus de parité dans le milieu du cinéma. L'égalité est encore loin d'être une réalité : les femmes sont toujours moins bien payées, sur de plus petits projets que leurs collègues masculins.

Les chiffres sont formels en ce qui concerne les inégalités hommes/femmes au poste d'assistant mise en scène, qui est pourtant le plus paritaire du milieu du cinéma : les femmes sont quand même globalement moins bien payées que les hommes. Leurs conditions de travail leur sont rendues plus difficiles, et elles font souvent moins d'heures, sur de plus petits projets. Elles sont plus nombreuses, mais font globalement moins d'heures que les hommes.

Ces inégalités ont évolué au fil du temps, se résorbant peu à peu. Pour l'avenir, l'espoir est au goût du jour.



ILL. 10 : GRAPHIQUE PRÉSENT DANS L'ÉTUDE DU CNC INTITULÉE LA PLACE DES FEMMES DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE, DATANT DE FÉVRIER 2017.

3. Évolution positive de la place de la femme dans l'audiovisuel

Aujourd'hui, le milieu du cinéma se féminise. Les femmes sont de plus en plus présentes sur les plateaux, à tous les postes. Le sexisme est de plus en plus repéré, les remarques désobligeantes réprimandées. Selon Paolo Trotta, la situation a beaucoup évolué ces dernières années : « De plus en plus il y a des femmes électriciennes, machinistes, il y en a partout. Il y a une vraie parité qui est en train de se créer. Qui est assez jeune, mais très forte. (...) Sur le plateau, les comportements et l'ambiance dépendent beaucoup du metteur en scène. C'est lui le chef, c'est son film, il donne le ton. »⁹³ Et de plus en plus de femmes réalisent des films, comme en témoigne cette charte simplifiée de l'étude du CNC de 2014, interprétée par l'ARAssociés :

La place des femmes dans la réalisation de films en 2015



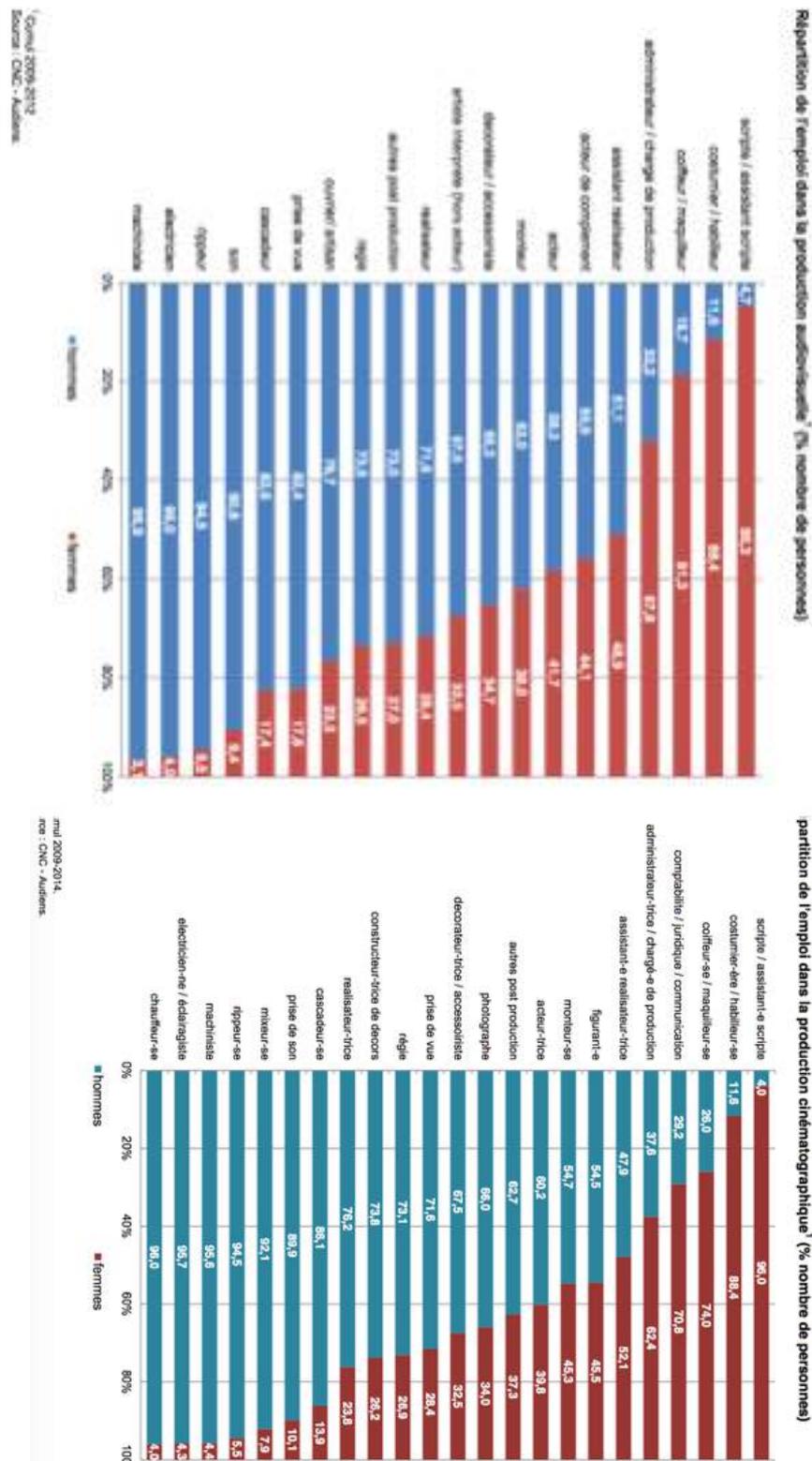
ILL. 11 : CHARTE DE L'ARA INTERPRÉTANT UN RAPPORT DU CNC⁹⁴

Notre génération est plus sensibilisée au sexisme, et les plateaux se renouvelant souvent, cette sensibilité se fait de plus en plus présente. Elle se traduit par des atmosphères de travail épurées de nombreuses remarques discriminatoires, et par la présence d'un certain nombre de femmes à des postes considérés comme « masculins ». Bien sûr, la parité est encore loin d'être atteinte, et des métiers comme machiniste, électricien, ou ingénieur du son sont encore principalement exercés par des hommes. Entre le bilan du CNC datant de 2014 et celui datant de

⁹³ Propos recueillis par moi-même lors d'un entretien avec Paolo Trotta, le 23 mars 2018

⁹⁴ <http://www.arassocies.com/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle/>

2017, les chiffres montrent cette évolution positive, bien qu'un peu lente. Les assistantes mise en scène sont, par exemple, légèrement plus nombreuses au fil du temps, et même actuellement majoritaires :



ILL. 12-13 : GRAPHIQUES PRÉSENTS DANS LES ÉTUDES DU CNC INTITULÉES LA PLACE DES FEMMES DANS L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE, DATANT DE MARS 2014 ET FÉVRIER 2017.

Les revendications féministes issues du mouvement #Metoo qui a secoué le cinéma vont également dans ce sens. Les femmes les plus influentes du milieu (souvent les actrices et réalisatrices), décident de dire stop. De refuser les compromis qu'on leur demande de faire à cause de leur genre. Le pari a déjà commencé à être gagné, de plus en plus de femmes entrent dans ce milieu considéré jusqu'à peu, très masculin.

En mars 2018, le CNC a annoncé la mise en place de mesures pour l'égalité hommes/femmes dans le milieu de l'audiovisuel⁹⁵. Ces mesures consisteront en :

- La création d'un observatoire de l'égalité hommes/femmes, afin de produire de manière régulière des statistiques sur le nombre de femmes présentes dans l'industrie, et les inégalités qu'elles peuvent encore subir.
- La recherche de la parité systématique dans les commissions et jurys du CNC, ainsi que dans les festivals et écoles soutenus par le CNC.
- Une étude sur l'accès à l'emploi des femmes tout juste diplômées des écoles soutenues par le CNC.

En ce qui concerne les assistantes, les conditions de travail sont meilleures qu'avant, et l'évolution est également très positive. Les comportements déplacés sont encore une réalité, qui est cependant de plus en plus stigmatisée. Il commence à faire meilleur d'être une femme assistante en France, en 2018. L'influence esthétique de l'assistant est limitée par cette injustice mais ce n'est pas le point central de recherche de ce mémoire.

⁹⁵ <http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/13969345>

Ces recherches auront été le lieu d'un long cheminement intellectuel autour d'un métier qui me fascine et que je souhaite encore plus exercer à la sortie de l'école. Les entretiens sont venus me conforter dans certaines idées, et enrichir mes recherches. La littérature en ce qui concerne cette profession est tout de même souvent basique, se limitant généralement à de simples définitions et explications, plutôt qu'à une analyse de ce que veut dire « être assistant réalisateur », et le dialogue avec des professionnels dans l'exercice de ce métier m'a permis de dépasser les limites du discours écrit sur le sujet. Mes intuitions de départ ont été confirmées, puis réfutées, pour enfin mener à une conclusion qui n'en est pas vraiment une :

« ça dépend ».

Tous les comportements, toutes les manières d'exercer ce métier sont possibles, en fonction du projet auquel on participe, de notre relation à un réalisateur, et de la manière dont on souhaite s'investir sur un film. Ce constat, j'ai cherché à le mettre à l'épreuve de la pratique, en participant à trois projets bien différents en tant qu'assistante. Cela m'a permis de m'interroger sur la manière dont je souhaite travailler, et dont on peut, dans une certaine mesure, me permettre d'exercer. Voici un récit des différentes expériences de tournage auxquelles je me suis confrontées, pour enrichir la réflexion menée depuis le début de ce mémoire.

Quatrième partie : À l'épreuve de la pratique

Trois expériences, bien différentes les unes des autres, m'ont permis de façonner un peu plus précisément la manière dont j'aimerais travailler en tant qu'assistante. En tant que seconde sur un film dirigé par un réalisateur peu conscient de son équipe, j'ai vu l'importance d'un équilibre entre la liberté de pouvoir créer et la sécurité d'une équipe. Comme première sur le tournage d'un clip éclairé par la réalisatrice, j'ai essayé de voir où il était légitime que je m'implique. J'ai cherché à m'investir profondément et très en amont dans la définition esthétique du projet, en me conformant à la vision et aux références de Diarra, grâce au rapport intime que nous entretenons et qui m'a permis de prendre une grande part dans les débats esthétiques. Ma dernière expérience a renforcé l'intuition que j'avais que la manière dont un assistant exerce sa profession dépend majoritairement de sa relation au réalisateur. Elle m'a aussi rappelé qu'une grande force de proposition esthétique peut venir des comédiens, que l'assistant mise en scène doit alors mettre en confiance au même titre que le réalisateur, pour leur permettre d'établir un dialogue fructueux.

La relation aux comédiens est un sujet qui a pris de plus en plus de place au fil des projets. Quelle place doit prendre un assistant vis-à-vis des acteurs ? Un rapport de protection est important, l'établissement d'une relation de confiance. Cependant, l'interlocuteur principal des comédiens est le réalisateur. Comment, en tant qu'assistant, se positionner pour ne pas interférer ? Pour établir ce rapport de confiance tout en n'allant pas à l'encontre des besoins d'un metteur en scène ? Parfois ce rapport de protection peut aller à l'encontre d'une méthode de travail, visant à mettre les comédiens dans certaines dispositions, pour atteindre le meilleur résultat artistique possible.

Chapitre 1 / Seconde assistante sur un film de fin d'études de la Fémis : l'observation du travail d'une première assistante.

Début novembre 2017, j'ai obtenu le contact de Baptiste Drapeau, étudiant en réalisation à la Fémis. Il réalisait son TFE (film de fin d'études) en février 2018, et cherchait un assistant.

1. Rencontres avec le réalisateur et le producteur

Nous nous sommes rencontrés autour d'un café. Le réalisateur m'a parlé du projet, du scénario, de ses inspirations, de son parcours. Les enjeux de mise en scène dépendaient fortement du décor dans lequel serait situé le film : des routes de montagnes enneigées, et une estafette de police, style années 80.

Très vite, Baptiste m'a expliqué ce qu'il attendait d'un premier assistant réalisateur, me disant qu'il n'avait jamais été satisfait de ses collaborations ultérieures. Il avait toujours fini par tenir lui-même le plateau, pousser la voix pour obtenir l'avancée du tournage, au détriment de la mise en scène.

J'ai vite senti son besoin de contrôle, sa volonté très forte d'aller au bout de ses idées, et sa peur d'être freiné par le temps ou les contraintes techniques et logistiques. Il allait être très exigeant envers son équipe.

Mon manque d'expérience en ce qui concerne les tournages en voiture (ou « rouding »), ne l'a pas freiné, le courant est plutôt bien passé.

J'ai ensuite eu le producteur au téléphone. Notre conversation fut plus « pratique ». Il me demanda si j'avais l'habitude de bien dialoguer avec les équipes de décorateurs, et le HMC (Habillage-Maquillage-Coiffure), si j'avais bien mon permis, l'habitude des équipes d'une trentaine de personnes, etc. Les dates de repérages coïncidaient avec des dates d'examen, fin décembre. Ne pouvant pas être présente pour les faire avec le réalisateur et le chef opérateur, j'affirmai au

producteur que je ne préférais alors pas m'engager en tant que première assistante, puisque j'aurais eu du mal à organiser le tournage sans avoir vu les décors, qui devaient être situés dans le Jura.

Ils me rappelèrent quelques jours plus tard, en me proposant d'être seconde assistante. Ils avaient trouvé une première plus expérimentée, qui pouvait être présente aux repérages. Je la rencontrai, pour définir rapidement, à trois mois du tournage, la marche à suivre. Il nous manquait encore beaucoup d'éléments pour pouvoir vraiment discuter. Les nouvelles versions de scénario sculpteraient le dépouillement, et les repérages et castings viendraient définir plus précisément un plan de travail.

2. Préparation

La préparation à proprement parler a surtout été menée par la première assistante, Elisa Kepeklian. Elle a participé aux repérages avec le réalisateur, le chef opérateur et le producteur. Je n'ai pu suivre ces repérages que de loin, un peu déboussolée. Une fois rentrés à Paris, nous avons fait plusieurs réunions d'équipe.

La première réunion que nous avons faite a consisté en une lecture du scénario, avec l'équipe presque au complet. Il y avait l'équipe mise en scène au complet, l'équipe décoration, la maquilleuse, l'ingénieur du son, et le chef opérateur a suivi une partie de nos débats via Skype. Cette lecture commune du scénario nous a permis, séquence par séquence, de relever des enjeux qui n'avaient pas encore été repérés, notamment en ce qui concernait les décors, le maquillage, et quelques questions techniques liées surtout à l'image. J'ai pris des notes tout au long de la réunion, que j'ai ensuite partagées avec Elisa. Nous avons également relevé les besoins en ce qui concernait les sons seuls, écrits dans le scénario, afin d'imaginer à quel moment nous pourrions les faire rentrer dans le plan de travail. Le découpage technique avait commencé à être fait, sous la forme d'un story-board, par le réalisateur.

Les impératifs sur lesquels nous nous sommes attardés étaient les suivants :

- L'estafette de police, et les différentes configurations de décor nécessaires selon les séquences, l'utilisation de buée sur les vitres pour servir la narration, etc. Nous nous sommes aussi attardés sur les difficultés que pouvait entraîner le fait de tourner dans un espace aussi réduit, en mouvement.
- Les armes qui seraient présentes sur le tournage : nous avons déterminé quelles armes avaient besoin d'être fonctionnelles, quelles seraient celles qui seraient fausses, et combien de coups à blanc il faudrait tirer, selon le scénario.
- La machinerie a été l'un des éléments centraux de notre questionnement. En plus d'accroches sur l'estafette, un *Ronin* était envisagé, pour certains plans compliqués. L'ébauche de découpage à laquelle nous avons eu accès nous a permis de nous rendre compte de l'ambition réelle du projet, et des difficultés que nous allions probablement rencontrer.

À l'issue de cette réunion, il restait à déterminer un découpage plus précis, les équipes techniques avaient des essais à réaliser, et nous avions une date de début et de fin de tournage, autour desquelles nous pouvions établir un plan de travail plus précis. Le tournage allait se dérouler du 26 janvier au 4 février : 9 jours de tournage, avec au milieu, un jour de pause. Les décors avaient été trouvés aux alentours de Mouthe, surnommée « la petite Sibérie », dans le Jura. Le plan de travail aurait pu être organisé en fonction des différents décors, mais la comédienne principale choisie par le réalisateur n'avait que peu de disponibilités. Elisa a donc établi le plan de travail en fonction d'elle. Nous changions de décor chaque jour, pour y revenir par moments, et nous n'avions pas beaucoup de marge d'erreur. En outre, le tournage se déroulant exclusivement en extérieur, nos journées étaient forcément limitées par la lumière du jour. Nous ne pouvions tourner que de 9h à 17h30, sans heures supplémentaires possibles. Les conditions étant assez difficile, avec un froid intense, la perspective de ne pas pouvoir dépasser était rassurante, mais il ne fallait pas que cela soit aux dépens du film. La manière dont Elisa allait mener les journées de tournage serait déterminante.

| | | 26 janvier | 27 janvier | 28 janvier | 29 janvier | 30 janvier | 31 janvier | 1 février | 2 février | 3 février | 4 février |
|-----------------------------|--|----------------------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------|------------------------|--------------------------|-----------|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| DATE | | | | | | | | | | | |
| J T | | | | | | | | | | | |
| HORAIRES | | 9H-17H 13H30 | 8H45-17H45 + 1H15 13H | 9H-18H + 1H 13H30 | 9H-17H 13H | 9H-17H 13H30 | 9H-17H 13H30 | 8H45-17H 13H30 | | 8H45-17H30 13H | 9H-18H 13H |
| EFFETS | | JOUR | JOUR | JOUR | JOUR | JOUR | JOUR | NUIT | | JOUR | JOUR |
| LIEUX | | Proximité du gîte | Route forestière Combe | Proximité du gîte | Route forestière Combe | Route D433 | Route forestière Combe | Proximité du gîte | | Route forestière Combe | Proximité du gîte |
| DECORS | | FORET DES VOSGES / ROUTE DEPARTEMENTALE DES VOSGES | ARRIERE DE L'ESTAFETTE, ROUTE DE FORÊT | AVANT DE L'ESTAFETTE, ROUTE DEPARTEMENTALE INTERSECTION | AVANT DE L'ESTAFETTE, ROUTE DE FORÊT | AVANT DE L'ESTAFETTE, ROUTE DEPARTEMENTALE | ROUTE DE FORÊT | FORET DES VOSGES, FRANCE | JOUR OFF | ARRIERE DE L'ESTAFETTE, ROUTE DE FORÊT | FORET DES VOSGES, FRANCE + EVENTUELS RETAKE EQUIPE REDUTE |
| J/M/N | | JOUR | JOUR | JOUR | JOUR | JOUR | JOUR | NUIT | JOUR | NUIT | JOUR |
| Producteur : | | Joms Benhaïem | | | | | | | | | |
| Chef Opérateur : | | François Ray | | | | | | | | | |
| Ingénieur du son : | | Raphael Guillemot | | | | | | | | | |
| Chef décorateur : | | Clara Fontaine | | | | | | | | | |
| Chef Maquillage/Coffreuse : | | Elisabeth Planski | | | | | | | | | |
| Scripte : | | Léa Moubet | | | | | | | | | |
| Régisseur général : | | Alex Chamblin | | | | | | | | | |
| 1er Assistant Réalisateur : | | Elisa Kepsklian | | | | | | | | | |
| N° | | ROLES COMEDIENS | | | | | | | | | |
| 1 Jeanne | | Christelle Cornil | | | | | | | | | |
| 2 Paul | | Lionel Abolanski | | | | | | | | | |
| 3 Georges | | Xavier Lacaille | | | | | | | | | |
| 4 Franz | | Serge Trinquacoste | | | | | | | | | |
| 5 Lennie | | Michael Perez | | | | | | | | | |
| RENFORTS | | MACHINERIE | | | | | | | | | |
| | | ACCROCHE LATÉRALE | | | | | | | | | |
| | | ACCROCHE FRONTALE | | | | | | | | | |
| | | RONNIN | | | | | | | | | |
| | | TRAVELLING | | | | | | | | | |
| | | CRICK ESTAFETTE PENCHÉE | | | | | | | | | |
| DATE | | 26 janvier | 27 janvier | 28 janvier | 29 janvier | 30 janvier | 31 janvier | 1 février | 2 février | 3 février | 4 février |

LA MANGEUSE D'HOMMES de Baptiste Drapeau

ILL 14 : PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE DU TFE LA MANGEUSE D'HOMMES-

En tant que seconde, mes missions en préparation étaient assez limitées, puisque la première avait déjà effectué le dépouillement et le plan de travail. J'ai surtout fait le lien avec la régie, pour m'assurer que les départs de Paris et les retours se dérouleraient sans encombre. De plus, j'ai préparé des « jour à jour », en regroupant pour chaque jour les séquences du scénario qui seraient tournées. Ces « jour à jour » étaient destinés aux acteurs, au réalisateur, à l'équipe son et au chef opérateur. J'ai également commencé la préparation des feuilles de service qui seraient distribuées sur le tournage. Je les ai ensuite transmises au régisseur général pour qu'il les complète.

Plusieurs réunions se sont succédées durant cette préparation. J'ai assisté aux essais de costumes-maquillage qui se sont faits en même temps qu'une répétition entre le réalisateur et les comédiens. Nous avons profité de la présence de la scripte et du chef opérateur pour revoir ensemble le découpage techniques et les différents problèmes qu'il pouvait soulever.

La première assistante et moi-même avons ensuite vu le réalisateur afin de faire un point sur l'organisation du tournage et le planning chargé qui nous attendait. Ce rendez-vous m'a permis de me rendre compte de la relation qu'avaient nouée Elisa et Baptiste pendant la préparation. Baptiste s'était positionné dans le rôle du réalisateur méfiant envers la production et son assistante. Cette réunion permit à Elisa d'exprimer ses doutes sur le temps que certains plans prendraient, leur utilité finale, avec diplomatie. Le réalisateur se braqua rapidement, à propos du dernier jour, consacré à d'éventuels retakes, et au retour d'une grosse partie de l'équipe à Paris. Il voulait pouvoir compter sur cette journée comme une journée de tournage à part entière, arguant que quitte à être à Mouthe, à proximité des décors, autant tourner, peu importe l'état de l'équipe et les retours. Il cita comme exemple les tournages d'*Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, et de *Rosemary's Baby*, de Roman Polanski, tous deux connus pour avoir été extrêmement difficiles. Son avis était que le cinéma primait sur tout. La première assistante, consciente de l'équipe et des enjeux du film (un film étudiant), n'était pas d'accord, et fit en sorte de rester diplomate. L'idée était que le temps qui nous était imparti ait le moins d'impact sur

la vision du réalisateur, malgré tout. Le tournage approchait, il fallait faire le mieux possible pour fournir à Baptiste tous les éléments pour qu'il fasse le film dont il rêvait. Les désaccords éthiques ne viendraient pas s'en mêler, puisqu'après tout, nous étions là pour faire le travail qu'on nous demandait, et le projet était intéressant.

Nous parlâmes rapidement de cette discussion avec le producteur, qui partageait notre position. La première essaya de défendre le réalisateur tout de même, tout en travaillant de près avec le producteur. Nous fîmes une réunion avec le régisseur général qui, n'étant pas encore très expérimenté, avait besoin d'être guidé. Je consacrai la fin de la préparation à l'aider à organiser les départs, à remplir les feuilles de service, etc. Le tournage arrivait à grands pas.

Le jour du départ, veille du premier jour, l'équipe mise en scène, à part moi, était déjà sur place depuis quelques jours, pour de nouveaux repérages d'urgence, suite à des autorisations qui n'avaient pas été obtenues. Ces trois jours furent intenses, d'après Elisa, mais de nouveaux décors avaient été trouvés rapidement, avec les avis communs du chef opérateur et de la scripte.

Nous sommes donc partis avec le camion de matériel, les équipes image, son et régie au grand complet. Des difficultés techniques ont rallongé la route, et nous sommes arrivés sur place en début de soirée, juste à temps pour que je distribue la feuille de service pour le lendemain.

Une fois sur place, Baptiste, inquiet pour le lendemain, dit à sa première assistante qu'il aimerait bien lancer le moteur, avant chaque prise. Elisa lui explique qu'elle préfère le faire, pour qu'il ne soit pas accaparé par le fait de regarder où chaque équipe en est. En tant qu'assistante, elle pourrait lui permettre de se concentrer sur ses choix et sa mise en scène, plutôt que de le laisser mener le plateau.

3. *Tournage*

Le premier jour de tournage se déroula sans encombre. Nous étions sur un décor situé à cinq minutes de voiture du gîte où nous logions, et où était installé le HMC.

En tant que seconde, je me suis surtout occupée de faire la liaison entre le HMC et le plateau. J'attendais la fin de l'habillage et maquillage des comédiens avant de me rendre sur le plateau avec eux chaque matin, pendant qu'Elisa s'assurait de la bonne installation du premier plan de la journée avec Baptiste, et le chef opérateur. En tant que seconde j'étais quand même très éloignée du réalisateur, et j'avais du mal à voir le travail d'Elisa à ses côtés. Ma réflexion autour de l'apport esthétique de l'assistant eu du mal à avancer, à cause de cette position. Je faisais surtout le lien entre la mise en scène et le reste de l'équipe.

Tous les soirs, après le tournage, nous nous retrouvions à cinq pour établir les « plans d'attaques » pour le lendemain. Nous étions Elisa, la première assistante, Léa Mothet, la scripte, Baptiste, le réalisateur, François Ray, le chef opérateur et moi-même. Je prenais surtout des notes dans le but d'établir le plus précisément la feuille de service pour le lendemain, que je complétais ensuite avec la régie. Ces réunions nous permettaient de faire un point sur la journée, ce qui avait fonctionné, ce qui avait posé problème, afin de se sentir prêts pour le lendemain. Je me sentais plutôt détachée, surtout impliquée dans ce qu'Elisa me demandait de faire, et ma relation avec les équipes maquillage et habillage.

Après la troisième journée, le tournage a été perturbé par une épidémie de gastro... La moitié de l'équipe était touchée, nous n'avons donc pas pu tourner le lendemain. Le plan de travail étant très serré à cause des disponibilités de la comédienne principale, il fallait réfléchir vite à une manière de tourner quand même. Elisa a fait en sorte de trouver des solutions viables, même si nous avons dû tourner les scènes de manière très éparpillée, favorisant les plans nécessitant la présence de l'actrice. Nous avons tourné une bonne partie des champs des dialogues, pour tourner les contre-champs en fin de semaine. En ce qui concerne les raccords, c'était un pari risqué, mais nous n'avions pas vraiment le choix.

D'autres imprévus sont venus se greffer à la suite du tournage : l'estafette de police est tombée en panne avant que nous ayons terminé de tourner tous les plans où elle devait bouger. Nous avons trouvé quelques astuces pour tricher un peu, et elle fut réparée pour le dernier jour.

En somme, en tant que seconde, je n'avais aucun impact esthétique sur le projet, mais j'ai pu observer à quels endroits cette influence pouvait s'exprimer. En préparation, au fil des nombreuses réunions et discussions artistiques, l'assistant peut donner une certaine direction au dialogue, donner son avis sur certaines questions, si on lui en laisse l'occasion, et aider à résoudre les soucis de dernier moment. Dans notre cas ce fut de chercher de nouveaux décors juste avant le tournage. Sur le tournage, la manière qu'a un assistant de réagir à des imprévus, dans l'urgence, en gardant son calme et en amenant des solutions pérennes, permet au tournage de se passer au mieux, et au réalisateur d'être déchargé de ces angoisses. La protection d'un réalisateur m'a semblé être l'aspect le plus important, sur ce tournage. Tout s'organise autour de lui. Cependant, j'ai aussi saisi les conflits qui pouvaient intervenir entre l'ambition d'un réalisateur, et les réalités concrètes auxquelles font face les membres de l'équipe. Ce rapport de protection du réalisateur peut être délicat puisqu'il faut garder en tête l'état physique et psychologique de l'équipe. Nous avons fini par tourner de derniers plans le jour du départ. Le régisseur général et moi-même devions conduire le soir-même pour rentrer à Paris, nous avons donc commencé la journée plus tard que le reste de l'équipe. Le tournage s'est terminé vers 15h, nous étions tous très fatigués, mais avons fait en sorte que ceux qui prenaient la route puissent se reposer. Le compromis de tourner en équipe réduite nous a permis d'aider le réalisateur à obtenir les derniers plans qu'il voulait, tout en ménageant une partie des techniciens.

Chapitre 2 / Première assistante sur le tournage d'un clip.

Les deux projets auxquels j'ai ensuite participé étaient dans le cadre de la partie pratique de mémoire de deux de mes camarades. J'ai donc travaillé avec deux personnes avec qui j'avais déjà l'habitude de tourner, et qui connaissaient mon sujet de mémoire. Il est difficile de donner crédit à autre chose qu'une « réflexion » autour de l'apport esthétique qu'un assistant peut faire pour un projet et un réalisateur donné, puisque dans ce contexte, cet apport peut avoir été biaisé par des relations préexistantes avec le réalisateur en question

J'ai participé au tournage d'un clip réalisé et éclairé par Diarra Sourang. Les enjeux de lumière et de machinerie étaient importants car il s'agissait d'une partie pratique commune entre Diarra, dont le mémoire s'intitule *Filmer les peaux noires*, et Clotilde Coeurdeuil, qui écrit sur *Quand la caméra danse, ou le pouvoir évocateur du cadre mobile*. En mettant nos budgets en commun nous avons obtenu des moyens techniques importants : une grue Felix, un Steadicam, un Movi M5, des rails de travelling circulaires, et une console de lumière mobile.

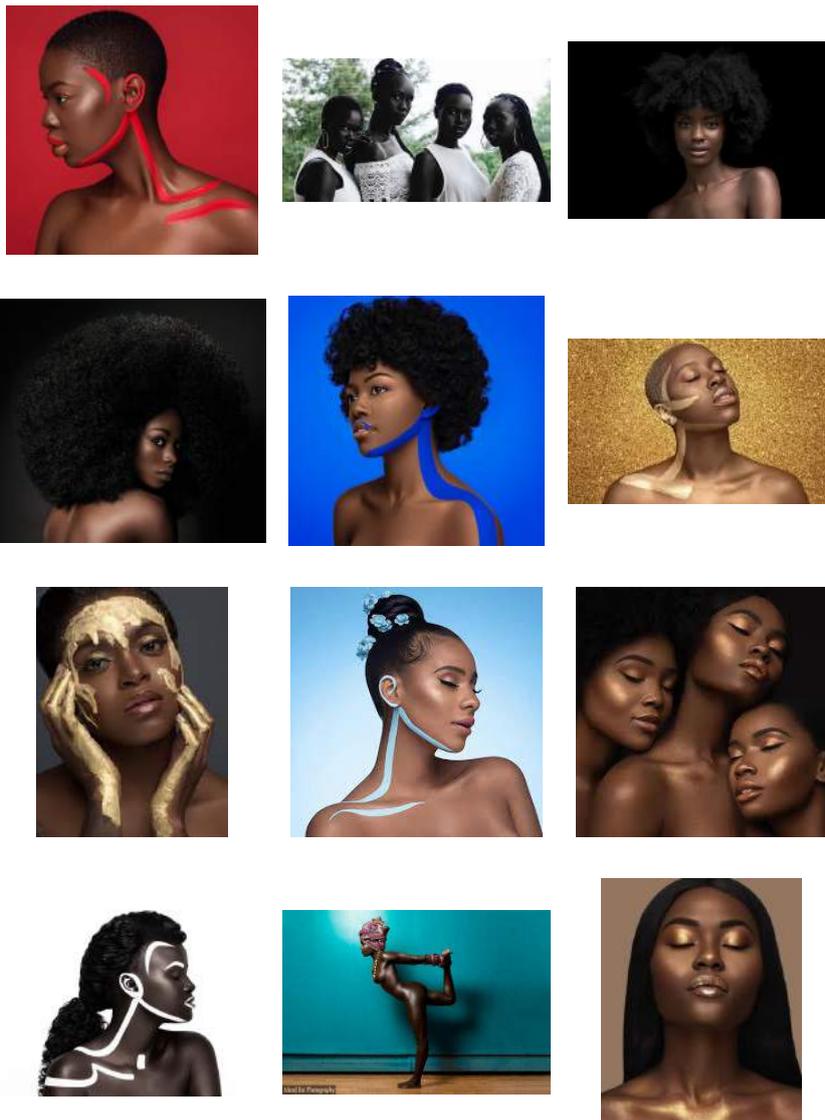


ILL. 15 : DISCUSSION SUR LE TOURNAGE DU CLIP OR, AVEC, DE GAUCHE À DROITE, CLOTILDE, LA CADREUSE, DIARRA LA RÉALISATRICE, ET MOI-MÊME.

Les décors étaient plutôt simples, et les danseurs devaient être disponibles tout le temps. Les enjeux techniques étaient donc au coeur de l'élaboration du plan de travail.

1. Préparation

La préparation a duré trois semaines. Nous avons d'abord cherché à compléter notre équipe. Nous avons trouvé un costumier, une équipe décoration, et une maquilleuse. Les rendez-vous avec ces intervenants artistiques se sont systématiquement déroulés en présence de Diarra et moi-même. J'ai pu donner mon avis sur les costumes, conforter Diarra dans ses choix de maquillage, l'aider dans la confection de « moodboards ». Ci-dessous les « moodboards » maquillage et décors.





ILL. 16 : MOODBOARDS PRÉPARATIFS POUR LE TOURNAGE DU CLIP OR

Pour faciliter le travail du découpage, et donner des idées à Diarra et Clotilde, j'ai monté une sorte de « préclip », sur la musique que nous avons déjà, à partir d'images de référence. Cette vidéo a aidé à déterminer certains mouvements de caméra, et à effectuer le découpage, d'après l'histoire que nous avons imaginée autour de la chanson dont voici les paroles :

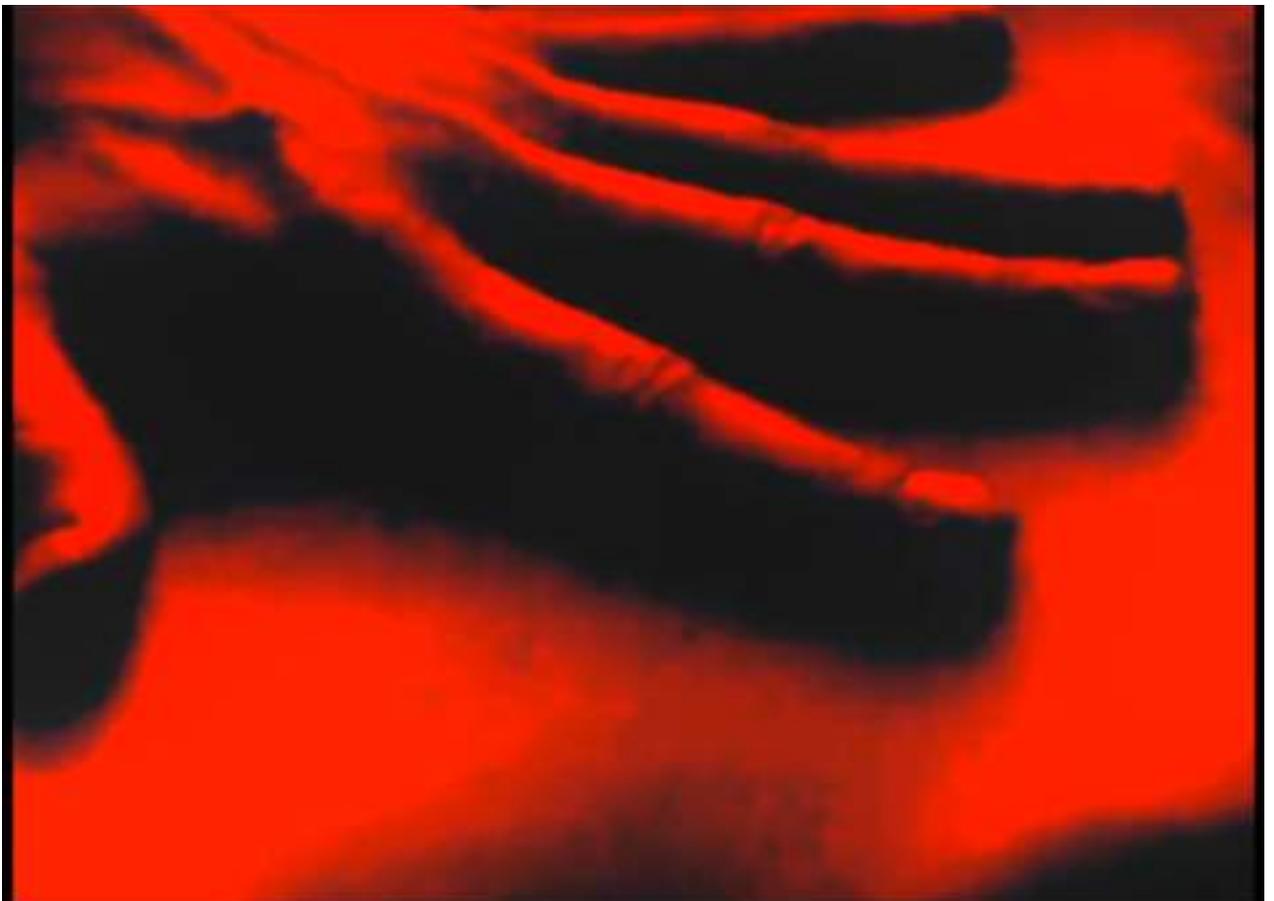
| | |
|------------------------------------------|----------------------------------|
| Il est déjà tard | Mmm |
| J'entre chez toi comme dans un rêve | J'aime quand tu me dis ça |
| Je remplis nos verres | |
| D'un liquide rouge comme tes lèvres | J'agrippe tes hanches |
| Tu finis la bouteille | Et rapproche ton corps du miens |
| Tu m'embrasses on tombe à terre | Je sens nos peaux s'effleurer |
| Je descends et tu te libères | Au rythme de tes va et vient |
| | |
| Sur ton océan de cyprine | Tu dances encore |
| Je navigue en solitaire | Sur moi en transe je t'adore |
| Bb laisse toi faire et savoure l'instant | Tu me mords je te sens vibrer |
| Je caresse les lignes | Tu m'implores de continuer |
| De ton corps un peu vulgairement | |
| Ton parfum m'enivre et c'est excitant | L'amour est là |
| | Dans ton regard, je peux le voir |
| Je me relève tu essuies mon visage | Comme de l'or |
| Tu te retournes et tu m'escalades | Tu m'enlace et on s'endort. |
| Tu me murmures des mots d'amour | |
| sales | |

Nous avons décidé de filmer un homme et une femme, qui se retrouvent dans la rue, basculent dans un univers parallèle au sein duquel ils dansent avec de plus en plus de sensualité, pour se retrouver à nouveau dans la rue et se séparer. La vidéo de référence que j'ai montée ne reprenait pas vraiment l'histoire, mais plutôt des idées en ce qui concernait l'image. Diarra étant à la fois chef opératrice et

réalisatrice, nos discussions étaient autant techniques qu'artistiques. C'est pour cela que le « préclip » avait pour vocation de coller à un certain univers visuel, tout en suggérant quelques mouvements, ou images marquantes. Il n'avait pas pour ambition de servir de référence, mais plutôt de suggestion. Voici quelques images de références proposées dans cette vidéo :







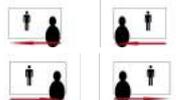


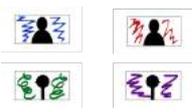
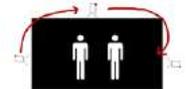
ILL. 17-23 : IMAGES PRÉSENTES DANS LE PRÉ-CLIP CONFECTIONNÉ EN AMONT DU TOURNAGE.

Ces images sont issues de la publicité pour *Adidas Original* de 2017, des clips *ManyFaced God*, de Jay-Z, *Don't touch my hair* de Solange Knowles, *God is Gangsta*, de Kendrick Lamar, *Breathe* de Seinabo Sey, et du film *Pola X* de Leos Carax.

À partir de ces images, nous avons, avec Clotilde, la cadreuse, effectué un découpage, qui m'a permis d'ensuite effectuer une sorte de dépouillement, pour ensuite fixer le plan de travail. Voici ce découpage :

| N° plan | Timing début | Action | Décor | Lumière | Machinerie | Caméra | Traitement étalo | Notes MES |
|---------|--------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------|------------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 1/1 | | L'homme est en attente, il fume, ou autre. Elle entre avec lui dans le plan | Ville | | | Large | Couleur | |
| 1/2 | | Il la regarde, on suit son regard. | Ville | | | PR épaules sur lui, elle arrive, on passe sur elle | Couleur | |
| 1/3 | | | Ville | | | Large pour départ de dos | Couleur | |
| 1/4 | | Elle en taille et lui un peu plus loin. | | | Travelling arrière | Taille. Caméra courte focale qui les précède. travelling épaule. Puis Large | Couleur | |
| 1/5 | 00 00 | | Ville | | | GP visages maquillés en doré | Couleur | |
| 2/1 | 00 : 14 | Les 2 personnages sont éloignés dos à dos | Fond blanc | Ambiance A | Travelling arrière | Large Courte focale | Couleur |  |

| | | | | | | | | |
|------------|---------|---------------------------------------------------------------------------|------------|-----------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 3/1 3/2 | | Les 2 personnages sont éloignés dos à dos | Fond Noir | Ambiance B | Fixe | Large, une personne sur un côté du cadre | Couleur |  |
| 3/3 3/4 | 00 : 28 | Les personnages se mettent en mouvement en faisant des mouvements de tête | Fond Noir | Ambiance B | caméra qui tourne sur elle-même à 180° | PRT 50 i/s | N&B |  |
| 2/2 2/3 | 00 : 35 | Ils ont commencé à danser doucement, toujours écartés l'un de l'autre. | Fond blanc | Ambiance A | Travelling latéral | Courte focale (un en Pam, un en PRT). On passe derrière l'un pour découvrir l'autre. | |  |
| 3/5 3/6 | 00 : 41 | Personnage qui danse, seul. | Fond Noir | Ambiance B | Movi ? Clo à toi de nous dire | Rapprochés | |  |
| 3/7 | 00 : 48 | Personnages à nouveau immobiles se regardent. | Fond noir | Ambiance B | Fixe | Plan moyen. Une personne sur un côté du cadre, profil. | |  |
| 4/1 | 00 : 56 | Ils dansent sans se toucher | Fond Noir | Ambiance C (lumière mobile) | Fixe | | | |
| 3/8 3/9 | 01 : 03 | Ils dansent sans se toucher | Fond Noir | Ambiance B | Travelling circulaire autour d'un personnage | champ et contrechamp | |  |

| | | | | | | | | |
|-----------------------------------------|---------|--------------------------------------------------------------------|----------------------|--------------------------------------|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|
| 3/10 3/11 | 01 : 10 | Les personnages dansent seuls (avec déplacement) | Fond Noir | Ambiance B ou E | Travelling d'accompagnement | LARGE | |  |
| 3/12 3/13 3/14 3/15 | | Les personnages dansent seuls (avec déplacement) | Fond Noir | Ambiance B | Movi ? CLOTILDE | Passages de morceaux des corps dans le champ (// Corps Infini) | N&B | |
| 4/2 | 01 : 32 | Ils s'observent, courent l'un vers l'autre, et s'évitent. | Fond Noir | Ambiance C fixe | STEAD + GRUE | On suit les corps et les regards pour passer de l'un à l'autre, puis la caméra monte. | | |
| 5/1 5/2 5/3 5/4 | 01 : 52 | Ils s'observent | Fond noir + tableaux | Ambiance D | fixe | Epaules Face et profil 50i/s | |  |
| 6/1 | 02 : 07 | Ils dansent sans se toucher et tombent au sol pour sortir du champ | Fond Noir | Ambiance E | GRUE | Caméra passe au dessus d'eux et se retrouvent à l'envers : sortie de champ vers le haut 50 i/s | N&B |  |
| 4/3 4/4 | 02 : 22 | Leurs corps s'entremêlent au sol | Fond noir | Ambiance C | STEAD | TGP 50 i /s | | |
| 4/5 4/6 4/7 4/8 4/9 4/10 | | | | | | | | |
| 3/16 | 02 : 36 | Ils dansent, collés l'un à l'autre | Fond noir | Ambiance B + flashes | Fixe | Large | | |
| 6/2 6/3 | 02 : 42 | Ils dansent ensemble | Fond Noir | Ambiance E | Travelling circulaire | Plan taille | | |
| 6/4 6/5 6/6 6/7 6/8 | 02 : 50 | Corps imbriqués | Fond Noir | Ambiance E | Stead | Plan moyen | | |
| 4/11 | | Corps imbriqués | Fond Noir | Ambiance C mobile | Fixe | | | |
| 3/17 3/18 3/19 3/20 3/21 | 03 : 19 | Danseurs couchés dans différentes positions | Fond Noir | Ambiance B | GRUE | Montée en top shot | NB | |
| 4/12 | 03 : 26 | Ils s'éloignent l'un de l'autre | Fond Noir | Ambiance C apparitions, disparitions | Fixe | Large - moyen | | |
| 2/4 | 03 : 40 | Dos à dos proche. Elle amorce | Fond blanc | Ambiance A | travelling | Même valeur | | |
| | | un mouvement de départ | | | arrière | que 2/1 | | |
| 1/6 | FIN | Retour à la ville. Il est seul. | Ville | | travelling avant | | | |
| | | | | | | | | |

ILL. 24 : DÉCOUPAGE DU CLIP OR

| | | |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| FILM: OR | | PPM 2018 |
| N° SEQ : 1 | JOUR/NUIT : EXT | |
| DECOR : Rue | INT./EXT. : NUIT | |
| LIEU : Mairie de Clichy | ACTION : L'Homme est en attente, il fume. La Femme entre dans le champ. Ils s'observent. Elle part, il la suit. Puis à la fin, l'homme se retrouve seul dans la rue. | |

| | | |
|-------------------|----------------|----------------------------------|
| pré-minutage: 15s | Nb de plans: 6 | Estimation durée de tournage: 4h |
|-------------------|----------------|----------------------------------|

| | | |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| ACTEUR Alou Sibide Ashley Biscette | RÔLE L'Homme La Femme | COSTUME Bomper / Jogging-jean Manteau d'hiver / Jean |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|

| | |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| ACCESSOIRES Cigarettes Briquet | MAQUILLAGE Mise en beauté Peintures dorées pour 1/5 |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|

| | |
|----------------------------------------------------|-------------------------|
| DÉCOR Avenue Gambetta à Mairie de Clichy | IMAGE Couleur |
|----------------------------------------------------|-------------------------|

| | |
|-----------------------------------------------|--------------------|
| MACHINERIE Rails de travelling (8m) | SON Muet |
|-----------------------------------------------|--------------------|

| | |
|------------|--------------------------------------|
| MES | RÉGIE/PROD Bloquer la rue. |
|------------|--------------------------------------|

| | | |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| FILM: <i>OR</i> | | PPM 2018 |
| N° SEQ : 2 | JOUR/NUIT : INT | |
| DECOR : Fond Blanc | INT./EXT. : JOUR | |
| LIEU : Plateau 1 ENS Louis Lumière | ACTION : Les deux personnages sont éloignés dos à dos, et commencent à danser chacun de leur côté. | |

| | | |
|-------------------|----------------|----------------------------------|
| pré-minutage: 27s | Nb de plans: 4 | Estimation durée de tournage: 4h |
|-------------------|----------------|----------------------------------|

| | | |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|
| ACTEUR Alou Sibide Ashley Biscette | RÔLE L'Homme La Femme | COSTUME Costume noir Costume Noir |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|

| | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|
| ACCESSOIRES | MAQUILLAGE Mise en beauté Peintures dorées pour 1/5 |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|

| | |
|--------------------------------------------|--------------------------------------------|
| DÉCOR Fond Blanc Cadres dorés | IMAGE Couleur Lumière diffuse |
|--------------------------------------------|--------------------------------------------|

| | |
|-----------------------------------------------|--------------------|
| MACHINERIE Rails de travelling (8m) | SON Muet |
|-----------------------------------------------|--------------------|

| | | |
|------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| FILM: <i>OR</i> | | PPM 2018 |
| N° SEQ : 3 | JOUR/NUIT : INT | |
| DECOR : Fond Noir | INT./EXT. : JOUR | |
| LIEU : Plateau 1 ENS Louis Lumière | ACTION : Les personnages dansent éloignés l'un de l'autre. Ils se retournent, s'observent et dansent chacun de leur côté. | |

| | | |
|-------------------|-----------------|-----------------------------------|
| pré-minutage: 70s | Nb de plans: 21 | Estimation durée de tournage: 20h |
|-------------------|-----------------|-----------------------------------|

| | | |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| ACTEUR Alou Sibide Ashley Biscette | RÔLE L'Homme La Femme | COSTUME Costume noir / costume blanc Costume noir / costume blanc |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|

| | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|
| ACCESSOIRES | MAQUILLAGE Mise en beauté Peintures dorées pour 1/5 |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|

| | |
|-------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| DÉCOR Fond Noir Cadres dorés | IMAGE Couleur Noir et Blanc Ambiance B : lumière colorée |
|-------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| MACHINERIE Rails de travelling (8m) Movi Travelling circulaire (270°) Grue | SON Muet |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|

| | | |
|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| FILM: <i>OR</i> | | PPM 2018 |
| N° SEQ : 4 | JOUR/NUIT : INT | |
| DECOR : Fond Noir | INT./EXT. : JOUR | |
| LIEU : Plateau 1 ENS Louis Lumière | ACTION : Les personnages dansent éloignés l'un de l'autre. Ils se retournent, s'observent et dansent chacun de leur côté puis se retrouvent et dansent avec sensualité. | |

| | | |
|-------------------|-----------------|----------------------------------|
| pré-minutage: 65s | Nb de plans: 12 | Estimation durée de tournage: 8h |
|-------------------|-----------------|----------------------------------|

| | | |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|
| ACTEUR Alou Sibide Ashley Biscette | RÔLE L'Homme La Femme | COSTUME Costume noir Costume noir |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|

| | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|
| ACCESSOIRES | MAQUILLAGE Mise en beauté Peintures dorées pour 1/5 |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|

| | |
|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| DÉCOR Fond Noir Cadres dorés | IMAGE Couleur Ambiance C : lumière mobile Certains plans à 50i/s |
|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|

| | |
|----------------------------------------|--------------------|
| MACHINERIE Grue Steadicam | SON Muet |
|----------------------------------------|--------------------|

| | | |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------|-----------------|
| FILM: <i>OR</i> | | PPM 2018 |
| N° SEQ : 5 | JOUR/NUIT : INT | |
| DECOR : Fond Noir | INT./EXT. : JOUR | |
| LIEU : Plateau 1 ENS Louis Lumière | ACTION : Pause. L'Homme et la Femme s'observent, essoufflés. | |

| | | |
|-------------------|----------------|----------------------------------|
| pré-minutage: 15s | Nb de plans: 4 | Estimation durée de tournage: 1h |
|-------------------|----------------|----------------------------------|

| | | |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|
| ACTEUR Alou Sibide Ashley Biscette | RÔLE L'Homme La Femme | COSTUME Costume noir Costume noir |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------|

| | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|
| ACCESSOIRES | MAQUILLAGE Mise en beauté Peintures dorées pour 1/5 |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|

| | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| DÉCOR Tableaux | IMAGE Couleur Tableaux |
|--------------------------|-------------------------------------|

| | |
|---------------------------|--------------------|
| MACHINERIE Fixe | SON Muet |
|---------------------------|--------------------|

| | | |
|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-----------------|
| FILM: <i>OR</i> | | PPM 2018 |
| N° SEQ : 6 | JOUR/NUIT : INT | |
| DECOR : Fond Noir | INT./EXT. : JOUR | |
| LIEU : Plateau 1 ENS Louis Lumière | ACTION : Ils dansent ensemble, corps imbriqués l'un dans l'autre. | |

| | | |
|-------------------|----------------|----------------------------------|
| pré-minutage: 33s | Nb de plans: 8 | Estimation durée de tournage: 6h |
|-------------------|----------------|----------------------------------|

| | | |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| ACTEUR Alou Sibide Ashley Biscette | RÔLE L'Homme La Femme | COSTUME Costume noir / costume blanc Costume noir / costume blanc |
|-------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|

| | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|
| ACCESSOIRES | MAQUILLAGE Mise en beauté Peintures dorées pour 1/5 |
|--------------------|------------------------------------------------------------------|

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| DÉCOR Fond noir Cadres dorés Feuilles dorées | IMAGE Couleur Noir et Blanc 50i/s pour certains plans |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|

| | |
|-----------------------------------------------------------------|--------------------|
| MACHINERIE Grue Travelling circulaire Steadicam | SON Muet |
|-----------------------------------------------------------------|--------------------|

ILL.. 25 : DÉPOUILLEMENT POUR LE TOURNAGE DU CLIP OR

Voici ensuite le plan de travail qui a été conçu à partir du dépouillement et des disponibilités du matériel :

| ENSLL OR Un film de : Diarra Sourang | | | | | | | | | |
|------------------------------------------------------|-----------------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------------------------------|-----------|-----------|--|--|
| Assistant réalisation : Adèle Outin | | | | | | | | | |
| Jours de tournage | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | |
| JOUR | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | |
| Date | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 22 | | |
| Mois | mars | | | | | | | | |
| Temps de tournage | 8h15 | 8h30 | 8h30 | 8h30 | 7h30 | 7h | | | |
| PREVISION HORAIRES | 9h-18h | 9h-18h15 | 9h-18h30 | 9h-18h30 | 9h-17h30 | 19h - 3h | | | |
| DECOR | Plateau 1 fond noir | Plateau 1 fond noir | Plateau 1 fond noir | Plateau 1 fond noir | Plateau 1 fond noir + tableaux + fond blanc | Ville | | | |
| SEQUENCES | PRELIGHT | 3 + 6 | 3 + 4 + 6 | 4 + 6 | 4 + 2 + 5 | RANGEMENT | 1 | | |
| EXT/INT | INT | INT | INT | INT | INT | EXT | | | |
| Role | Alou | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | |
| | Ashley | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | | |
| | IMAGE/MACHINERIE | 180° | 180° | | | | | | |
| | Cam 180° | | | | | | | | |
| | Travelling circulaire | TRAV/CIRC | | | | | | | |
| | Steadicam | | GRUE | STEAD | | | | | |
| | Grue | | | | | | | | |
| | Movi | | MOVI (matin) | | | | | | |
| | Lumière mobile | | | LUM MOBILE | | | | | |
| | Travelling droit | TRAVD | TRAVD | | TRAVD | | TRAVD | | |
| | RMQ | | | | | | | | |
| | Fond noir | Fond noir | Fond noir | Fond noir | Fond noir | Fond noir | Fond noir | | |
| | Fond blanc | | | | Fond blanc | | | | |
| | Tableaux | | | | Tableaux | | | | |

ILL. 26 : PLAN DE TRAVAIL POUR LE TOURNAGE DU CLIP OR

Le choix des danseurs s'est fait plutôt par défaut, car très peu de gens ont postulé. Nous avons choisi de travailler avec deux danseurs autodidactes qui avaient l'habitude de travailler ensemble, car nous voulions que l'alchimie soit visible entre les deux, qu'il y ait une énergie et une sensualité qui crève l'écran.

En ce qui concerne les repérages, je n'y ai pas participé. Le décor extérieur a été trouvé rapidement, à proximité du logement de Diarra, afin de pouvoir y entreposer le matériel.

La dernière semaine de préparation fut chargée, à base d'essayages des costumes, et d'une première ébauche de chorégraphie. Les derniers essais caméras et machinerie ont eu lieu sans encombre. Le tournage pouvait commencer.

2. Tournage

Le premier jour de tournage, la danseuse est arrivée avec une heure de retard, et je n'ai pas pu joindre le danseur avant midi, alors qu'il était convoqué pour 8h. Nous avons dû rester calmes et rebondir, tourner les plans que nous pouvions en présence de la danseuse, et envisager une solution de secours viable pour le reste de la semaine. Patrick, le chorégraphe, avait proposé de remplacer le danseur sur une journée, et de trouver d'autres danseurs pour les autres jours. Le scénario du clip s'en retrouverait fondamentalement changé : au lieu d'une histoire de séparation, cela aurait été l'histoire d'une femme racontant ses aventures avec plusieurs hommes différents. Dans le contexte du clip, ce changement n'était pas dramatique, mais l'histoire perdait en intérêt à nos yeux. J'ai passé une partie de la matinée au téléphone avec d'autres danseurs, et à essayer d'imaginer comment ne pas perdre de vue notre ligne de conduite artistique.

J'avais pour but de décharger Diarra de ce problème, la laissant se concentrer sur sa lumière, mais ce n'était pas évident. Lorsque le danseur est finalement arrivé, il a fallu lui faire comprendre que ce genre de comportement n'était pas acceptable, et choisir ou non de lui faire confiance pour le reste de la semaine. En fin de journée, avec Diarra, Patrick et Léa, la scripte, nous sommes montés en loge pour faire le point et s'assurer de la présence des deux pour le reste

de la semaine. Nous n'avions plus qu'à croiser les doigts... En parallèle, j'avais prévu un danseur différent chaque jour, et vu avec Elisabeth, la maquilleuse, ce qui pourrait être intéressant pour différencier chaque homme.

Dans ce contexte de clip, dont les enjeux étaient surtout techniques, l'histoire était secondaire. Il s'agissait d'une situation particulière où les priorités ne sont pas les mêmes que pour un tournage de fiction classique. Les points communs restaient tout de même l'idée qu'il me fallait fournir un cadre le plus confortable possible pour que Diarra puisse faire sa lumière et sa mise en scène.

Le reste de la semaine de tournage sur le plateau s'est déroulée sans encombre, les défis techniques s'enchaînant les uns après les autres. Ma relation au HMC était l'une des plus intéressantes : j'étais dans la suggestion permanente, par rapport à ce que je savais des envies de Diarra. Je ne prenais bien sûr pas de décisions sans la consulter, mais nous nous connaissons tellement bien que nous tombions très souvent d'accord.

Dix jours plus tard, nous avons fait une petite nuit de tournage en extérieur. Nous étions tous un peu passés à autre chose, il était difficile de se remettre dans l'énergie du tournage et de se souvenir de nos objectifs. Peu de temps avant de tourner, j'ai discuté avec Diarra de ce que nous allions faire faire aux comédiens, où les placer, selon quel timing, etc. L'idée était encore une fois de la rassurer et de faire en sorte qu'elle puisse se concentrer sur sa lumière, tout en la rappelant au concret, pour être sûre qu'elle n'arrive pas sur le plateau sans savoir ce qu'elle voulait faire. Diarra n'avait pas particulièrement besoin de moi pour cela, puisqu'elle connaissait bien son sujet et avait des idées claires et précises. J'étais surtout là pour lui donner mon avis en cas de doute.

3. Conclusions

Je connais bien Diarra, son univers, et son sujet de mémoire. Nous en avons beaucoup discuté avant même de commencer la préparation, et j'ai regardé les

films et clips de référence qu'elle avait cités dans sa note d'intention. Nos discussions en amont du tournage m'ont permis d'être la plus réactive possible sur le plateau. Je savais précisément ce qu'elle voulait, et étais à même de transmettre toutes les informations au reste de l'équipe. Le dialogue avec elle et Léa, la scripte, s'est très bien fait, et nous échangeons après chaque prise pour trouver un moyen de faire encore mieux. Nos échanges étaient plutôt riches.

Le contexte était particulier puisque les enjeux au centre de la réussite du film étaient techniques. Nous tâtonnions un peu plus en ce qui concernait la mise en scène, aidées par Patrick, le chorégraphe.

Le bilan de l'influence que j'ai pu avoir sur le résultat final, en tant qu'assistante est forcément très subjectif, et difficile à quantifier. Je peux seulement affirmer avoir fait en sorte de pouvoir épauler au mieux Diarra pour qu'elle aille au bout de ses idées. Voici en quelques images les différents tableaux que nous avons tournés. L'étalonnage n'est pas encore complètement effectué, mais on peut voir la direction qui sera prise.

ILL. 27-31 : IMAGES TIRÉES DU CLIP MONTÉ







Les similitudes avec les images utilisées dans le « préclip » se situent surtout dans certains choix de cadre et de lumière. Je n'ai cependant rien inventé, et me suis simplement emparée des références de Diarra Sourang, la réalisatrice, pour lui proposer quelques idées. Si j'ai pu contribuer ainsi à l'élaboration artistique du

projet, c'est parce que le dialogue le permettait, et que j'étais avant tout attachée à l'aider à obtenir un résultat conforme à sa vision.

Le projet suivant auquel j'ai participé s'est aussi déroulé dans des conditions particulières, de confiance et d'échange. Il m'a également conforté dans l'idée que l'élément le plus central dans le métier d'assistant réalisateur était, justement, la relation nouée avec un réalisateur.

Chapitre 3 / Première assistante et actrice : une force de proposition singulière.

J'ai l'habitude de travailler avec Julien Charpier. J'ai été son assistante sur un film de fiction réalisé à Louis Lumière, et nous avons collaboré ensemble sur le projet Corps Infini, porté par Claire Bras et encadré par le Labex Arts-H2H.

Le mémoire du Julien s'intitule *A la recherche d'une émotion stéréoscopique : La recherche de la proximité et la création de nouveaux espaces intimes dans le cinéma relief contemporain*. Pour sa partie pratique, il avait envie de réaliser un film expérimental, composé de plusieurs tableaux, sans liens narratifs clairs entre eux. Il avait de réaliser un film en équipe réduite, qui soit un laboratoire d'expérimentation en 3Ds (3D stéréoscopique, à distinguer de la 3D numérique qui se rapporte plus à l'animation), mais pensait tout de même avoir besoin d'être épaulé par un ou une assistant-e réalisateur. Mon rôle dès le début a été de fournir un cadre à ses idées, et de l'aider à les enrichir.

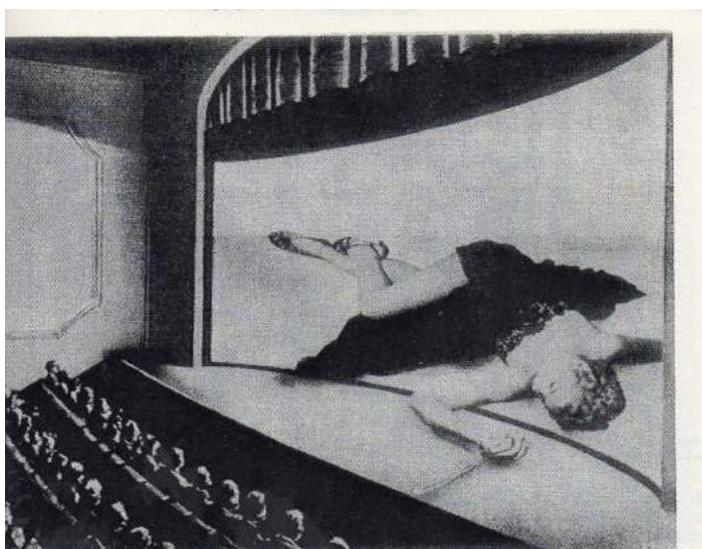
Ma position fut d'autant plus particulière que j'ai servi de modèle pendant deux jours et demi de tournage. Si je m'y suis retrouvée, c'est aussi grâce à la richesse de notre complicité, et la fluidité de nos échanges. J'étais à même de l'épauler au mieux, faisant parfois plus que ce que mon rôle demandait, le contexte du projet étudiant renforçant ce besoin d'être un peu « multi-tâches ».

L'idée était de mettre en place l'organisation du tournage d'un film sans réel scénario. D'être assez flexible pour passer d'une idée à l'autre sans perdre de

temps, ni oublier les envies fondamentales de Julien pour chaque tableau. Nous allions partir tous les matins d'un point A, sans vraiment savoir où nous arriverions en fin de journée. Voici les différents tableaux, bases concrètes sur lesquelles nous pouvions nous baser pour organiser le tournage. Les images et explications sont issues de la note d'intention fournie par Julien dans son dossier de partie pratique.

« I) LA FEMME ALLONGÉE :

Ce premier tableau consistera en la réalisation d'une image issue d'une publicité produite pour un film relief réalisé par Jack Arnold en 1953, *The Glass Web*.
Web.



*ILL. 32 : RÉCLAME POUR
THE GLASS WEB, DE
JACK ARNOLD (1953)*

II) LE COUPLE :

Ce deuxième tableau consistera en la représentation d'un couple homme/femme dans un intérieur lors d'une relation intime.

Une série de gros plans sur leur relation : mains, enlacement, visages, caresses...



ILL. 33-34 : ESSAIS EFFECTUÉS EN AMONT PAR JULIEN

III) LE CAUCHEMAR NUMÉRIQUE :

Ce troisième tableau réalisé en studio consistera en un dispositif expérimental mêlant prise de vue 3D et installation vidéo.

Une femme déambule dans un grand espace composé de gigantesques rideaux de tulle sur lesquels seront projetés des « poèmes numériques » : images de corps « glitchés », cosmos numérique et images de visages déformés en direct.

Ces images seront produites par Benjamin Philippot.

Je souhaite proposer aux spectateurs une série de vidéo-projections qui seront filmées en jaillissement. Des vidéo-projections qui se déploieront hors de l'écran tels des fantômes numériques à travers lesquels circulera le personnage de cette femme.

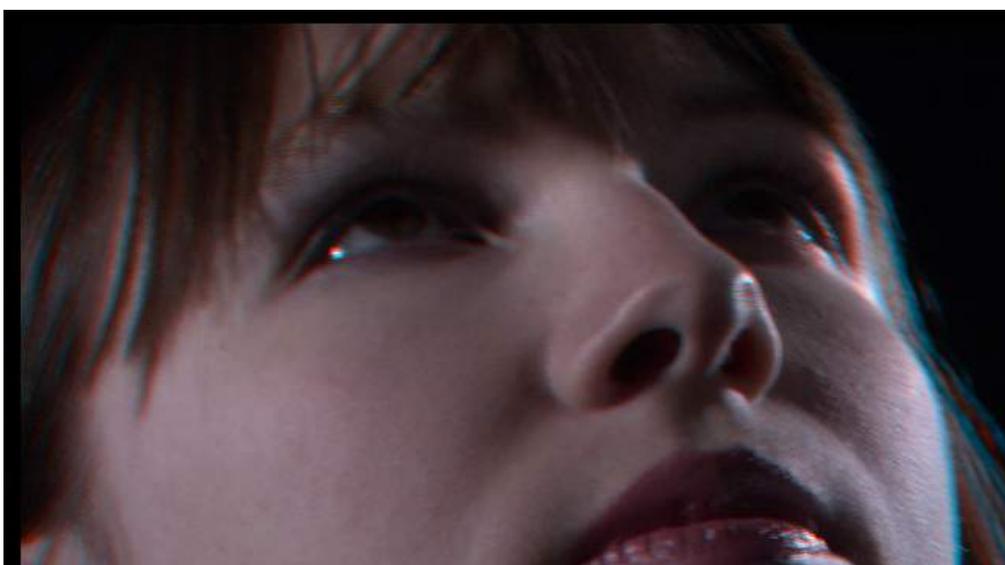


ILL. 35-36 : ESSAIS EFFECTUÉS EN AMONT PAR JULIEN ET BENJAMIN

IV) PORTRAITS :

Le dernier tableau de ce film consistera en la réalisation de portraits stéréoscopiques, dans le prolongement d'essais effectués en amont du tournage.

Adèle Outin, l'assistante réalisatrice de ce film, sera le principal modèle de cette séquence. Adèle Outin incarnera un personnage de garçonne, dans un costume, un ensemble évoquant le style de femmes hollywoodiennes des années 1920. Elle incarnera ce rôle à travers des gestes, des postures et des attitudes. Nous filmerons ses mains, son visage ainsi que son corps. Cette séquence bénéficiera également d'une phase de post-production VFX où nous travaillerons des effets de surimpression. »



ILL. 37-38 : ESSAIS EFFECTUÉS EN AMONT PAR JULIEN

1. Préparation

Ces images en tête, et les dates de tournages prévues du 16 au 20 avril 2018, nous nous sommes lancés dans la préparation. J'ai effectué un dépouillement très rapide pour y voir plus clair et être au point sur les éléments dont nous avons besoin. Voici tableau par tableau les discussions que nous avons eues.

Pour le tableau I, Julien voulait une jeune femme avec de longs cheveux, et de la grâce, à l'image de sa photographie de référence. Nous avons d'abord cherché dans notre entourage qui pourrait correspondre, avant de se dire qu'il valait mieux choisir une « vraie » comédienne, qui aurait plus de présence, d'interprétation. Je lui ai alors parlé d'une actrice que j'avais croisée sur le tournage de la Partie Pratique de Mémoire de Carl Demaille (promotion cinéma 2017). Julien m'a fait confiance, je l'ai recrutée sans même qu'il la rencontre.

À dix jours du tournage, nous n'avions pas de costumier-e. Ce tableau était l'un des plus décisifs en termes de costume. Julien voulait une grande robe Hollywoodienne, dont les pans pourraient voler et donner un aspect très aérien à la scène. Je suis donc partie moi-même à la recherche d'une telle robe, lui envoyant des photographies de mes essayages. Il choisit une de mes propositions, la robe était trouvée.

Le dernier point important pour la réalisation de ce tableau était plus technique. Il fallait imaginer un système pour recréer une sorte d'estrade, sur laquelle la comédienne pourrait s'allonger, et apparaître à l'image en jaillissement. Je ne me suis pas trop mêlé de ces considérations, laissant Julien y réfléchir avec son chef opérateur, Benjamin Philippot.

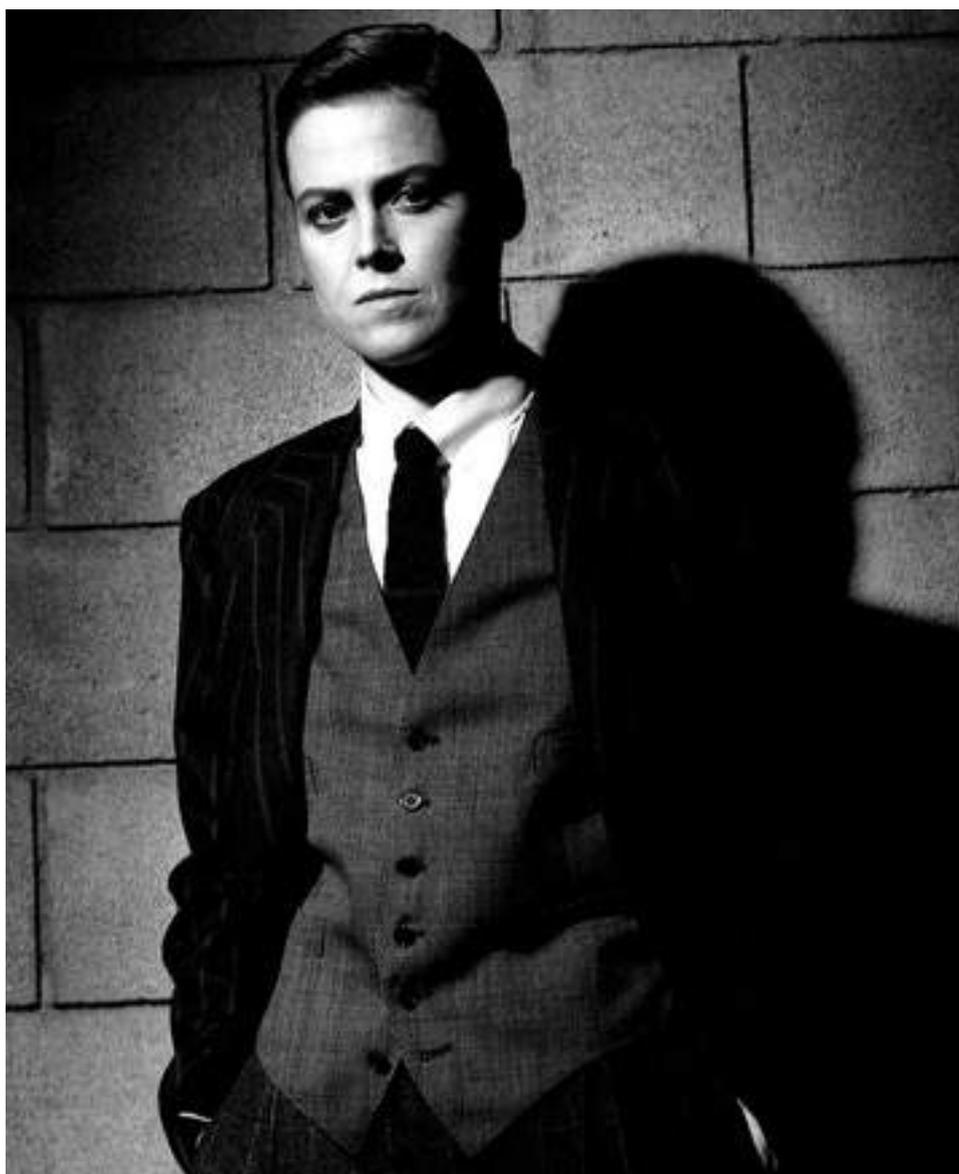
Le tableau II était bien plus délicat à mettre en place : Julien avait envie de filmer une scène érotique en gros plans. Aucun de nous deux n'avions encore eu à gérer de la nudité totale sur un plateau, encore moins dans un contexte de simulation d'un acte sexuel. Julien avait envie d'entourer cette scène de beaucoup

de tendresse et de délicatesse, penchant plutôt vers la poésie. Nous avons effectué les castings ensemble.

Julien a trouvé l'Homme en contactant un acteur avec qui il avait déjà travaillé, et qui se sentait à l'aise avec son corps : Eddy Wonka. Pour la Femme, nous avons lancé plusieurs annonces, contacté l'école des Beaux-Arts, et rencontré deux personnes. Ces entretiens ont eu lieu dans un café. L'idée de Julien était d'exposer la singularité de son projet, et de discuter des limites à se fixer dans la réalisation d'une scène érotique. Ces deux rendez-vous se sont très bien passés. Nous avons face à nous deux actrices très différentes, mais toutes les deux intéressées et déjà expérimentées en ce qui concernait leur rapport à la nudité. Le choix fut difficile, mais j'aidai Julien en orientant sa décision vers Jana Klein, une comédienne avec qui des amies avaient déjà travaillé. Jana avait plus d'expérience de plateau, et correspondait très bien à ce que Julien imaginait. Nous l'avons donc choisie et rapidement organisé une répétition.

Julien tenait à ma présence aux castings et aux répétitions, pour avoir mon avis, mais aussi pour l'aider à instaurer un climat de confiance avec les comédiens. Nous nous retrouvâmes à l'école, sur un plateau où nous avons mis en place un décor très simple, constitué surtout d'un lit. Lors de cette répétition, les deux comédiens étaient habillés. Il fallait leur laisser le temps de s'appréhender, de se connaître. Nous avons imaginé ensemble plusieurs positions qu'ils pourraient adopter au fil de la scène, décidant de plusieurs mouvements. Julien leur parlait pendant leurs actions, pour les aider à sortir de l'embarras que pouvait causer cette situation. Nous nous sommes tous les deux rendu compte de la difficulté de filmer une scène érotique. Au-delà de la pudeur, la question du consentement était au cœur de nos réflexions. Il était très important d'instaurer un dialogue le plus libre possible avec Jana et Eddy, même s'il était parfois difficile à Julien de formuler ses envies. Nous sommes restés sur des idées simples, le réalisateur revoyant parfois ses ambitions.

Pour les tableaux III et IV, Julien souhaitait ma présence à l'écran, habillée en « garçonne ». Tout l'enjeu de ces séquences en préparation, en dehors de ce qui concernait les projections et la lumière, fut de me trouver une tenue. Julien avait du mal à mettre des images sur ce qu'il voulait exactement. Il ne voulait pas que je sois maquillée en homme, simplement habillée, et que je dégage une forme d'élégance « vintage ». Voici quelques images de références que j'utilisai pour essayer de traduire ce qu'il imaginait en images :



ILL. 39 : SIGOURNEY WEAVER EN COSTUME⁹⁶

⁹⁶ <http://buzzly.fr/35-photos-qui-prouvent-qu-on-avait-plus-de-classe-dans-le-passe-52.html>



ILL. 40 : MARLENE DIETRICH DANS LES ANNÉES 30⁹⁷

Nous fîmes ensemble plusieurs essayages avant que Julien choisisse un « look ». Lors de ces essayages, je me rendis compte de la force de proposition totalement différente que je pouvais avoir en tant que comédienne. Je lui suggérais beaucoup plus facilement des gestes, accessoires, etc. Le dialogue me semblait encore plus fluide.

⁹⁷ <http://wehadfacethen.tumblr.com/post/3977822836/marlene-dietrich-1930s-bow-down-and-worship>

Pendant la préparation, j'ai élaboré le plan de travail en fonction des disponibilités des comédiens et des différents tableaux.

| ENSL <i>Une Histoire d'amour</i> Un film de : Julien Charprier | | | | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-----------|---------------------|---------------------------------|--------------------------|---|
| Assistant réalisation : Adèle Outin | | | | | | |
| Jours de tournage | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| JOUR | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | |
| Date | | | | | | |
| Mois | avril | | | | | |
| Temps de tournage | 8h | 8h | 8h | 8h | 8h | |
| PREVISION HORAIRES | 9h-18h | 9h-18h | 9h-18h | 9h-18h | 9h-18h | |
| DECOR | Chambre | Chambre | Cauchemar numérique | Cauchemar numérique / portraits | Publicité The Glass Web | |
| SEQUENCES | Tableau 2 | Tableau 2 | Tableau 3 | Tableau 3 et 4 | Tableau 1 | |
| EXT/INT | INT | INT | INT | INT | INT | |
| Role | Alice ALLWRIGHT | | | | | |
| 1 | Alice | | | | | 1 |
| 2 | Jana | 2 | 2 | | | |
| 3 | Eddy | 3 | 3 | | | |
| 4 | Adèle | | | 4 | 4 | |
| 5 | | | | | | |
| Présence | | | | | | |
| IMAGE/ MACHINERIE | | | | Projections | Projections | |
| FX | | | | | Ventilateur | |
| RMQ | | | | CHANGEMENT DÉCOR LE SOIR | CHANGEMENT DÉCOR LE SOIR | |

ILL. 41 : PLAN DE TRAVAIL POUR LE TOURNAGE DU FILM UNE HISTOIRE D'AMOUR

2. Tournage



ILL. 42-43 : DEUX IMAGES REPRÉSENTATIVES DE NOTRE BINÔME

Les deux premiers jours de tournage étaient consacrés à une scène érotique. Mon objectif sur ces journées était de fournir aux deux comédiens un cadre le plus rassurant et sécurisé possible. J'ai passé beaucoup de temps en loge, à discuter avec eux pendant une mise en place, à tenter de faire en sorte qu'ils se sentent bien, malgré le fait qu'ils étaient très exposés. En outre, la technologie 3Ds était plus ou moins nouvelle pour tout le monde, et les temps de mise en place étaient très long. Il était important de pouvoir expliquer à chacun ce qui était en train de se faire, pour éviter toute lassitude et impliquer tout le monde dans ce grand laboratoire. Julien n'a pas besoin qu'on lui souffle des idées de mise en scène, il est clairement maître du plateau et des décisions, mon rôle sur ces deux jours a plutôt été d'accompagner les comédiens, de les entourer. J'intervenais plus lors de certaines situations délicates en termes de nudité, parce que Julien avait besoin d'un soutien dans ces moments-là, pour que sa parole soit bien comprise, et que personne ne se sente mal à l'aise.

J'ai passé un peu plus de temps au HMC que sur le plateau, m'éloignant légèrement de Julien pour chercher à mettre Jana et Eddy en confiance. Le dispositif de la 3Ds permettait ce fonctionnement-là, puisqu'il monopolisait beaucoup de temps. En outre, beaucoup des décisions de mise en scène découlaient des réglages 3Ds que Julien décidait de faire. Ne m'y connaissant pas beaucoup, d'un point de vue technique, je ne pouvais lui donner que mon ressenti. La scripte, Esther Jacopin, a alors eu un rôle crucial. Ayant déjà réalisé un film en 3Ds, elle était une conseillère précieuse en ce qui concernait la stéréographie. Au sein du trio mise en scène, elle avait un rôle particulier, principalement technique.

Le contexte du film expérimental nous déchargeait d'un nombre de plans précis à faire par jour. Il ne fallait cependant pas perdre de vue les objectifs de la journée, et nous étions en discussion constante, Julien, Benjamin le chef opérateur, et moi-même pour décider d'un ordre de tournage. Nous voulions rester flexibles, prêts à réagir vite quand Julien voyait quelque chose qui lui plaisait, mais que nous n'avions pas forcément prévu. Je faisais mes estimations au fur et à mesure de

l'avancée de la journée, ce qui était étonnamment moins angoissant que lorsqu'il s'agit de suivre une liste de plans précise.

Les deux jours suivants, je me suis retrouvée dans la position étrange de modèle, tout en restant assistante. J'avais la même place dans nos discussions en trio, et avec la scripte, mais une force de proposition bien différente.

En effet, connaissant bien Julien, je me suis permis de tenter des positions, des poses, sans lui parler, mais plutôt en lui montrant. Je me suis rendu compte de ce que pouvait représenter la situation d'un comédien, en ce qui concerne cet apport artistique inévitable, mais aussi la manière dont l'équipe peut le considérer.

J'ai réalisé que n'étant pas comédienne professionnelle, n'ayant pas d'assistant réalisateur pour me protéger, et faisant partie de l'équipe, la plupart des techniciens ne faisaient pas du tout attention à moi, focalisés sur leurs tâches. Après m'être pris quelques coups de bras de déport, et avoir attendu tout en essayant de maintenir en éveil mon attention, pour ne pas que le plateau s'endorme, j'ai saisi un peu mieux l'importance du confort des comédiens.

Après ces deux jours, il m'était plus naturel de donner mon avis sur le dernier tableau, dans une certaine mesure. Ces expériences bien différentes en une semaine de tournage ont renforcé ma complicité avec Julien, et facilité encore plus notre collaboration.

En somme, j'ai surtout appris sur la relation au réalisateur et aux comédiens sur ce tournage. Et cela m'a permis d'étayer ma réflexion sur l'importance que peuvent avoir ces éléments en ce qui concerne l'influence esthétique que peut avoir un assistant mise en scène sur un film.

Conclusion

Le métier d'assistant réalisateur est multiple. Les tâches qui lui sont attribuées varient en fonction de chaque projet et il existe mille façons de l'exercer. En revanche, une vérité s'impose : c'est un métier lié au relationnel. L'assistant est au centre d'une équipe, et en lien avec tout le monde. Au-delà d'une autorité naturelle, il doit inspirer confiance, et avoir assez de sensibilité pour épauler au mieux un réalisateur. C'est un technicien de l'ombre, très peu connu du grand public et associé à des tâches ingrates et logistiques. Il est bien sûr le garant de l'organisation d'un tournage, de la maîtrise du temps sur un plateau, et de la bonne marche d'une journée de travail, mais son poste ne se résume pas à cela. En ayant cherché à en apprendre plus sur ce métier, en décortiquant plusieurs de ses aspects, j'ai compris qu'il serait très difficile d'être exhaustif, tant il existe autant de manières d'exercer ce métier que d'assistants mise en scène.

L'assistant réalisateur a-t-il un impact sur le résultat artistique final d'un film ? Il s'exprime parfois en préparation, en fonction de la relation qu'il entretient avec le réalisateur, mais cela reste de l'ordre de la suggestion. Sur le tournage, il peut également avoir un impact, en protégeant le réalisateur, et en réagissant aux imprévus. En allant dans ce sens, on peut aussi spéculer que chaque technicien a une influence sur la partie artistique d'un film, puisqu'elle dépend fondamentalement d'une base technique, et des gestes de chacun. Le cinéma se fait en équipe, et si l'autorité d'une œuvre est attribuée au réalisateur, au scénariste, aux acteurs, et parfois au chef opérateur, ils ne feraient rien seuls.

Le métier d'assistant réalisateur existe justement pour pouvoir décharger le metteur en scène, lui permettre d'exercer sa vision artistique le plus confortablement et efficacement possible. Ce sont deux postes indissociables. Le réalisateur a besoin d'un assistant, ou d'une équipe d'assistants. Cette nécessité n'est pas forcément d'ordre esthétique, elle l'est même rarement, mais plutôt d'ordre pratique. Or, au cinéma, les deux sont liés, puisqu'il s'agit aussi d'une industrie, jonglant avec des budgets, des objectifs de sortie et un personnel

nombreux. On pourrait donc conclure en émettant l'hypothèse que l'influence esthétique que peut avoir un assistant mise en scène est liée à l'efficacité avec laquelle il travaille pour fournir le cadre le plus adéquat à l'expression artistique d'un créateur. Cette efficacité découle de la relation à nouer avec un réalisateur, la compréhension d'une vision, d'un projet, pendant la préparation, et sa capacité à orchestrer un tournage.

La partie pratique de ce mémoire m'a permis de sculpter l'idée que je me faisais de l'assistante que je rêve d'être : une assistante investie dans l'artistique à travers des relations fortes avec les réalisateurs et les différents intervenants artistiques du plateau, tout en gardant en tête certains principes éthiques qui pourront me pousser à défendre une équipe face à un créateur. Si le résultat final d'un film est le plus important, au point que chacun accepte les heures supplémentaires, et des conditions de travail difficiles, je pense qu'il y a des limites à ne pas franchir. L'inertie de groupe sur un tournage peut être dangereuse, et le rôle de l'assistant est également de fournir à chacun, notamment aux acteurs, un cadre de travail sain, et sécurisé. Il est responsable de la sécurité sur un plateau. J'ai besoin, à l'issue de ces recherches, de dire que certains comportements discriminatoires ou portant à l'intégrité physique ou psychologique de personnes dont, en tant qu'assistante, je pourrais être responsable, ne seront pas admis.

J'ai peu parlé d'éthique dans ce mémoire, et c'est pourtant l'un de mes questionnements centraux : jusqu'où aller au nom d'un film, au nom d'un réalisateur ? Peut-on tout accepter pour l'art ? Je pense qu'en ce qui concerne ces questions, je me sens beaucoup plus proche de l'équipe que du réalisateur. J'ai envie de pouvoir défendre une équipe, d'aider à ne pas subir des pressions venant de la mise en scène ou de la production. Les plateaux peuvent paraître rigides, la pression exercée sur chacun intense, mais j'aimerais ne pas perdre de vue que « ce n'est qu'un film », et qu'il est hors de question de mettre quiconque en danger pour le servir. D'un point de vue éthique, il faut savoir peser le pour et le contre dans chaque situation un peu « délicate », pour protéger les comédiens et l'équipe, sans

que cela ne soit au détriment du film. En passant de l'autre côté de la caméra lors du tournage de Julien Charpier, j'ai pu constater la vulnérabilité dans laquelle peut mettre cette position, et l'importance du cadre, établi par l'assistant. J'en ai aussi conclu que l'influence esthétique possible de l'assistant réalisateur devait souvent être complétée d'un recul humain et éthique. Je pensais que l'apport artistique de ce métier en serait l'aspect le plus passionnant, et j'ai réalisé que je ne suis pas partisane du « cinéma à tous prix ».

En somme, ces entretiens et recherches sont venus conforter mon envie de devenir assistante, d'être plus que jamais à l'écoute d'un réalisateur, de ne pas perdre de vue le film, ses ambitions, de m'engager pour qu'un maximum d'intervenants artistiques puissent être satisfaits de leur travail, tout en gardant à l'esprit la sécurité de l'équipe.

Bibliographie chronologique

- ANDREN Claude, « *L'assistant* », in *Collectif : Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949.
- STORA Bernard, *Le Travail de l'assistant-réalisateur (dans la préparation d'un film de long métrage)*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1977.
- INSDORF Annette, *François Truffaut : Le cinéma est-il magique ?*, Paris, Éditions Ramsay, 1977.
- BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, Saint-Amand-Montrond, Edilig, collection Cinégraphiques, 1986.
- WENDERS Wim, *Le Souffle de l'Ange*, Frankfurt am Main, Les Cahiers du Cinéma, 1988.
- SERRES Jean, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, éditions DUJARRIC, 1989, collab. de PICARD Michel et BINDSCHIEDLER Robert.
- BIRONNE Caroline et WOLMARK Yael, *Les Métiers de l'audiovisuel, radio, télé, ciné*, EVREUX, L'Étudiant, 1989.
- BOUSSINOT Robert, *L'Encyclopédie du Cinéma*, PARIS, Bordas, 1989.
- SANCHEZ Bruno, « Assistant réalisateur. Une disponibilité totale », in *Les métiers du cinéma, de la télévision et de l'audiovisuel – Hors série Cinémaction n°60*, Paris, Corlet-Télérama, 1990.

- BARROT Olivier, *Truffaut, Correspondances*, Paris, Gilles Jacob, 1993.

- RÈBRE Isabelle, *Les Métiers de l'audiovisuel*, France, Jeunes Éditions, 1997.

- OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant réalisateur*, Paris, La fémis Éditions, 1998, préface de STORA Bernard.

- PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du Cinéma*, PARIS, Larousse - Bordas, 2000.

- GARÇON François « *De la notion d'auteur dans le cinéma : effets pervers d'une vanité flattée* », in *Cinémaction* n°104, Paris, 2002.

- BLIME Jean-Philippe, *L'Assistant réalisateur*, Paris, éditions Dixit 2004.

- FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Basic Books, 2004.

- REUMONT François, « Profession : assistant réalisateur », in *Le technicien du film*, n°558 et n°559, 2005.

- VALERII Tonino, *Comment devenir assistant réalisateur au cinéma ou à la télévision*, Paris, éditions Grémèse, 2007.

- ALION Yves, CAMY Gérard, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.

- BEHLMER Rudy, *Shoot the Rehearsal! Behind the Scenes with Assistant Director Reggie Callow*, Plymouth UK, Scarecrow Press, Inc, 2010.
- FEIGELSON Kristian, *La fabrique filmique*, Paris, Armand Colin, 2011.
- HÉRAUD Noémie, *L'assistant mise en scène en France aujourd'hui : un créateur ?*, Paris, Université de Paris X, Juin 2013.
- KOSTER Bob, *Adventures in Hollywood*, BearManor Media, 2013.
- TRIC Simon, *Devenir accessoiriste de cinéma*, PARIS, Éditions Eyrolles, 2014.

Films mentionnés

- AMALRIC Mathieu, *La Chambre Bleue*, 2014. Première assistante : Amandine Escoffier.
- ANGER Cédric, *L'Avocat*, 2010. Première assistante : Alexandra Denni.
- ASSAYAS Olivier, *Carlos*, 2010, série télévisée. Premier assistant : Luc Bricault, Gilles Tarazi, Natalie Beer.
- BESSON Luc, *Michel Vaillant*, 2003. Premier assistant : Olivier Bouffard.
- BESSON Luc, *Lucy*, 2014. Premier assistant : Ludovic Bernard.
- BOZON Serge, *La France*, 2007. Premier assistant : Thomas Longuet.
- CANTET Laurent, *Vers le Sud*, 2005. Première assistante : Sylvie Peyre.
- CARAX Léo, *Holy Motors*, 2012. Première assistante : Julie Gouet.
- CHABROL Claude, *À Double tour*, 1959. Premier assistant : Charles Bitsch.
- CONWAY Jack, *Viva Villa !*, 1934. Premier assistant : John Waters.
- CORSINI Catherine, *La Répétition*, 2001. Premier assistant : Mathieu de Pasquale.

- COSTA-GAVRAS, Z, 1969. Premier assistant : Philippe Monnier, Ghaouti Bendedouche.
- COSTA-GAVRAS, *Missing*, 1982. Premier assistant : Elie Cohn.
- COSTA-GAVRAS, *Amen*, 2002. Premier assistant : Alain Olivieri.
- COSTA-GAVRAS, *Le Capital*, 2012. Premier assistant : Joseph Rapp.
- CURTIZ Michael, *The Charge of the Light Brigade*, 1936. Premier assistant : Jack Sullivan.
- CURTIZ Michael, *Le Roman de Mildred Pierce*, 1945. Premier assistant : Frank Heath.
- DANA Audrey, *Si j'étais un homme*, 2017. Première assistante : Natalie Engelstein.
- DE OLIVEIRA Manoel, *Gebo et l'ombre*, 2012. Premier assistant : Olivier Bouffard.
- DISNEY Walt, *Blanche-Neige et les Sept Nains*, 1937.
- DONALDSON Roger, *La Mutante*, 1985. Premier assistant : Mark Egerton.
- DONZELLI Valérie, *La Guerre est déclarée*, 2011. Première assistante : Marie Weinberger.
- ENRICO Robert, *Le Secret*, 1974. Premier assistant : Denys Granier-Deferre.
- ENRICO Robert, *Le Vieux Fusil*, 1975. Première assistante : Claire Denis.
- ENRICO Robert, *L'Empreinte des Géants*, 1980. Première assistante : Claire Denis.
- ENRICO Robert, *Pile ou Face*, 1980. Première assistante : Claire Denis.
- FEIG Paul, *Ghostbusters*, 2016. Première assistante : Courtenay Miles.
- FERRERI Marco, *La Grande Bouffe*, 1973. Premier assistant : Enrico Bergier.
- FERRERI Marco, *Touche pas à la femme blanche*, 1974. Premier assistant : Bernard Grenet.
- FERRERI Marco, *Conte de la folie ordinaire*, 1981. Premier assistant : Lodovico Gasparini.
- FERRERI Marco, *I Love You*, 1986. Premier assistant : Laurent Laubier.
- FINCHER David, *Gone Girl*, 2014. Première assistante : Courtenay Miles.
- FINCHER David, *Mindhunter*, 2017. Série télévisée. Première assistante : Courtenay Miles.

- FINKIEL Emmanuel, *La Douleur*, 2018. Première assistante : Amandine Escoffier.
- FLORINO Franck, *L'Araignée Rouge*, 2016. Premier assistant : David Campi Lemaire.
- FOENKINOS David *La Délicatesse*, 2011. Premier assistant : Luc Bricault.
- FORESTIER Frédéric, *Stars 80*, 2011. Première assistante : Véronique Labrid.
- FRANKENHEIMER John, *Ronin*, 1998. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- FRANKENHEIMER John, *L'Homme de Kiev*, 1966. Premier assistant : Gyula Kormos.
- FRANKENHEIMER John, *L'Île du Docteur Moreau*, 1996. Premier assistant : Toby Please, James Sbardellati.
- FRANKENHEIMER John, *Piège Fatal*, 2000. Premier assistant : James Sbardellati.
- GAMZE ERGÜVEN Deniz, *Mustang*, 2015. Première assistante : Marie Weinberger.
- GARCIA Andy, *Adieu Cuba*, 2005. Premier assistant : Ricardo Méndez Matta.
- GARRONE Matteo, *Reality*, 2012. Premier assistant : Paolo Trotta.
- GARRONE Matteo, *Tale of Tales*, 2015. Premier assistant : Paolo Trotta.
- GERWIG Greta, *Lady Bird*, 2017. Premier assistant : Jonas Spaccarotelli.
- GILBERT Lewis, *Alfie, le dragueur*, 1966. Premier assistant : Bill Cartlidge.
- GILBERT Lewis, *Moonraker*, 1979. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- GILBERT Lewis, *Educating Rita*, 1983. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- GILBERT Lewis, *Shirley Valentine*, 1989. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963. Premier assistant : Charles L. Bitsch.
- GODARD Jean-Luc, *Pierrot le Fou*, 1965. Premier assistant : Philippe Fourastié.
- GUERIN José Luis, *Le Spectre de Thuit*, 1997. Premier assistant : Manel Almiñana.
- GUERIN José Luis, *Dans la ville de Sylvia*, 2007. Premier assistant : Pol Rodríguez.
- GUERIN José Luis, *L'Académie des muses*, 2015.
- HAYNES Todd, *Carol*, 2015. Premier assistant : Jesse Nye.
- HERS Mikhaël, *Memory Lane*, 2010. Premier assistant : Lucas Loubaresse.
- HERS Mikhaël, *Ce Sentiment de l'été*, 2015. Premier assistant : Lucas Loubaresse.
- HONORÉ Christophe, *Ma mère*, 2004. Première assistante : Sylvie Peyre.
- HONORÉ Christophe, *Dans Paris*, 2006. Première assistante : Sylvie Peyre.

- HONORÉ Christophe, *La Belle Personne*, 2008. Première assistante : Sylvie Peyre.
- HONORÉ Christophe, *Les Bien Aimés*, 2011. Première assistante : Julie Gouet.
- HONORÉ Christophe, *Métamorphoses*, 2014. Première assistantes : Julie Gouet.
- HONORÉ Christophe, *Les Malheurs de Sophie*, 2016. Première assistante : Julie Gouet.
- IOSELLIANI Otar, *Jardins en automne*, 2006. Premier assistant : Paolo Trotta.
- IOSELLIANI Otar, *Chant d'Hiver*, 2015. Premier assistant : Paolo Trotta.
- KECHICHE Abdellatif, *La Vénus Noire*, 2010. Première assistante : Sylvie Peyre.
- KHERICI Reem, *Jour J*, 2017. Premier assistant : David Campi Lemaire.
- KRAWCZYK Gérard, *L'Auberge Rouge*, 2006. Première assistante : Véronique Labrid.
- LARIVIÈRE Laurent, *Je suis un soldat*, 2015. Première assistante : Alexandra Denni.
- LECLERC Michel, *Le Nom des gens*, 2010. Première assistante : Mathilde Cukierman.
- LECLERC Michel, *Télé Gaucho*, 2012. Première assistante : Amandine Escoffier.
- LEVINSON Barry, *Des Hommes d'influence*, 1997. Première assistante : Amy Sayres.
- LITLI Thomas, *Hippocrate*, 2014. Première assistante : Amandine Escoffier.
- LITLI Thomas, *Première Année*, 2018. Premier assistant : Nicolas Guillemot.
- LUCAS George, *Star Wars II : l'Attaque des Clones*, 2002. Premier assistant : James Mcteigue.
- MAILLOT Jacques, *Les Liens du sang*, 2013. Première assistante : Alexandra Denni.
- MAILLOT Jacques, *La Mer à boire*, 2011. Première assistante : Alexandra Denni.
- MAMET David, *Engrenages*, 1987. Premier assistant : Ned Dowd.
- MARCONI David, *Intersections*, 2013. Premier assistant : David Campi Lemaire.
- MURAT Stéphanie, *Max*, 2012. Premier assistant : Olivier Bouffard.
- ONTENIENTE Serge, *Camping*, 2005. Première assistante : Véronique Labrid.
- OURY Gérard, *La Soif de l'Or*, 1993. Premier assistant : Mishka Cheyko.

- OZON François, *Le Temps qu'il reste*, 2004. Première assistante : Véronique Labrid.
- PABST Georg Wilhelm, *La Rue Sans Joie*, 1925. Premier assistant : Mark Sorkin.
- PEARCE Richard, *Country*, 1984. Premier assistant : Al Nicholson.
- PINK Steve, *About Last Night*, 2014. Premier assistant : Mark Anthony Little.
- PODALYDÈS Bruno, *Le Parfum de la Dame en Noir*, 2005. Première assistante : Sylvie Peyre.
- POLANSKI Roman, *Frantic*, 1988. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- POLANSKI Roman, *Lunes de Fiel*, 1992. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- POLANSKI Roman, *La Jeune Fille et la Mort*, 1994. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- POLANSKI Roman, *La Neuvième Porte*, 1999. Premier assistant : Mishka Cheyko.
- RIVETTE Jacques, *Out 1, Noli me tangere*, 1971. Premier assistant : Jean-François Stévenin.
- ROPERT Axelle, *La Famille Wohlberg*, 2009. Première assistante : Julie Gouet.
- ROPERT Axelle, *La Prunelle de mes yeux*, 2017. Première assistante : Delphine Heude.
- ROUFFIO Jacques, *La Passante du Sans-Souci*, 1980. Première assistante : Claire Denis.
- SILHOL Nicolas, *Corporate*, 2017. Première assistante : Marie Weinberger.
- TASMA Alain, *Le Viol*, 2017. Première assistante : Alexandra Denni.
- THOMPSON Danielle, *Cézanne et moi*, 2016. Premier assistant : Denis Bergonhe.
- TRUFFAUT François, *Les Mistons*, 1957. Premier assistant : Claude de Givray.
- TRUFFAUT François, *Les 400 coups*, 1959. Premier assistant : Philippe de Brocca.
- TRUFFAUT François, *Tirez sur le pianiste*, 1960. Premier assistant : Robert Bober.
- TRUFFAUT François, *Jules et Jim*, 1962. Premier assistant : Robert Bober.
- TRUFFAUT François, *La Peau Douce*, 1964. Premier assistant : Jean-François Adam.
- TRUFFAUT François, *L'Enfant Sauvage*, 1970. Première assistante : Suzanne Schiffman.

- TRUFFAUT François, *La Nuit Américaine*, 1973. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *L'histoire d'Adèle H.*, 1975. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *L'Argent de poche*, 1976. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *L'Homme qui aimait les femmes*, 1977. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *L'Amour en fuite*, 1979. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *Le Dernier Métro*, 1980. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *La Femme d'à côté*, 1981. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- TRUFFAUT François, *Vivement Dimanche !*, 1983. Première assistante : Suzanne Schiffman.
- VAN SANT Gus, *Restless*, 2011. Premier assistant : John R. Saunders, David Webb.
- VERHOEVEN Paul, *Elle*, 2016. Premier assistant : Briec Vanderswalm.
- WENDERS Wim, *Paris, Texas*, 1984. Première assistante : Claire Denis.
- WENDERS Wim, *Les Ailes du Désir*, 1987. Première assistante : Claire Denis.

Table des Illustrations

ILL.1 : Plan de travail manuscrit pour *Les 400 Coups*, de François Truffaut, par Philippe de Brocca. p.36

ILL. 2 : Plan de travail pour le film *À double tour*, de Claude Chabrol, par Charles Bitsch. p.37

ILL. 3 : Exemple d'une feuille de dépouillement pour le tournage d'un clip réalisé par Matthieu Liénart intitulé *Gymnopédie n°4*, pour le groupe KEYS ZUNA. p.47

ILL. 4 : Tableau présent dans l'étude du CNC intitulée *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, datant de février 2017. p.90

ILL. 5 : Graphique présent dans l'étude du CNC intitulée *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, datant de février 2017. p.94

ILL. 6-7-8 : Graphique et tableaux présents dans l'étude du CNC intitulée *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, datant de février 2017. p.95-96

ILL. 9 : Graphique présent dans l'étude du CNC intitulée *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, datant de février 2017. p.97

ILL. 10 : Graphique présent dans l'étude du CNC intitulée *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, datant de février 2017. p.98

ILL. 11 : Charte de l'ARA interprétant un rapport du CNC. p.99

ILL. 12-13 : Graphiques présents dans les études du CNC intitulées *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, datant de mars 2014 et février 2017. p.100

ILL. 14 : Plan de travail du tournage du TFE *La Mangeuse d'Hommes*. p. 107.

ILL. 15 : Discussion sur le tournage du clip *Or*, avec, de gauche à droite, Clotilde, la cadreuse, Diarra la réalisatrice, et moi-même. p. 112.

ILL. 16 : Moodboards préparatifs pour le tournage du clip *Or*. p. 114.

ILL. 17-23 : Images présentes dans le pré-clip confectionné en amont du tournage. p. 119.

ILL. 24 : Découpage du clip *Or*. p. 121.

ILL. 25 : Dépouillement pour le tournage du clip *Or*. p. 127.

ILL. 26 : Plan de travail pour le tournage du clip *Or*. p. 128.

ILL. 27-31 : images tirées du clip monté p. 131.

ILL. 32 : réclame pour *The Glass Web*, de Jack Arnold (1953). p. 135.

ILL. 33-34 : essais effectués en amont par Julien. p. 135.

ILL. 35-36 : essais effectués en amont par Julien et Benjamin. p. 136.

ILL. 37-38 : essais effectués en amont par Julien. p. 137.

ILL. 39 : Sigourney Weaver en costume. p. 140

ILL. 40 : Marlene Dietrich dans les années 30. p. 141.

ILL. 41 : Plan de travail pour le tournage du film *Une Histoire d'Amour*. p. 142.

ILL. 42-43 : Deux images représentatives de notre binôme. p. 143.

Annexes

1.Questionnaire :

- Quel est votre parcours ?
- Qu'est-ce qui vous a donné envie de faire du cinéma ? Et quand vous est venue cette envie ?
- Pourquoi avoir choisi l'assistantat ?
- Qu'est-ce qui vous tient particulièrement à cœur dans ce métier ?
- Pouvez vous vous exprimer sur l'aspect artistique du rôle de l'assistant(e) ? En préparation ? Au tournage ?
- Le cinéma étant un milieu encore majoritairement masculin, comment évolue-t-on, en tant que femme, aux postes d'assistantes ?
- Définir en deux mots les enjeux du poste.
- Il y a-t-il des réalisateurs/trices avec lequel(les) vous avez eu l'impression d'avoir plus de place dans les décisions artistiques ?

- Considérez-vous qu'un(e) assistant(e) se doit d'avoir un minimum de culture artistique et cinématographique ? Ou peut-on être assistant sans vraiment aimer et connaître le cinéma ?
- Vous considérez-vous comme un(e) artiste ?
- Quel est votre plus beau souvenir de tournage ? Le moment le plus difficile ?

2. Génériques de films : premier carton du générique de fin

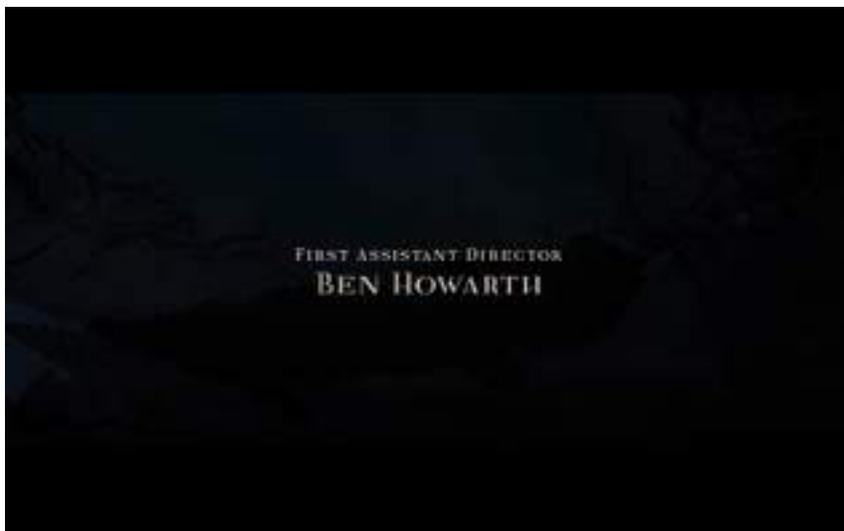
De manière générale, aux États-Unis, l'assistant réalisateur apparaît au début du générique de fin, soit sur le premier carton, soit en haut du déroulant. Voici quelques exemples de génériques suivant cette règle :



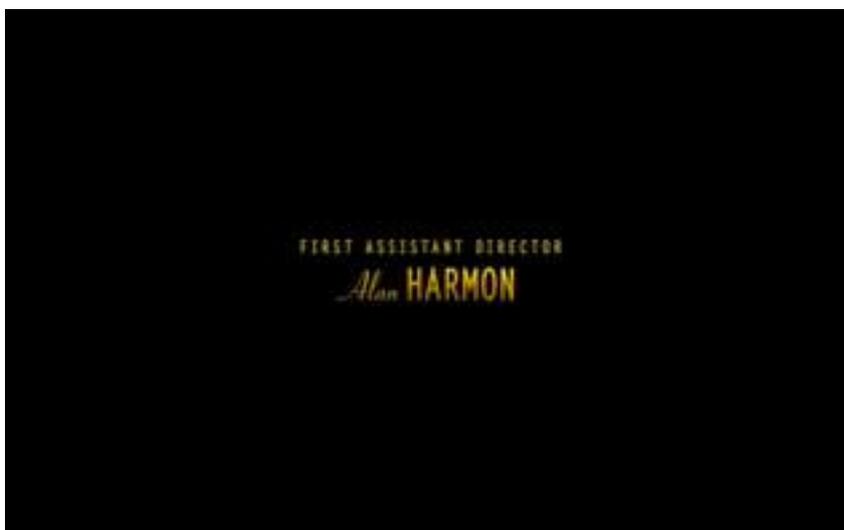
GONE GIRL, DAVID FINCHER, 2014



THE LITTLE HOURS, JEFF BAENA, 2017



INTO THE WOODS, ROB MARSHALL, 2014



GREY MATTERS, SUE KRAMER, 2006



SILVER LINING PLAYBOOK, DAVID O RUSSELL, 2012

3. Témoignage de Wim Wenders sur Claire Denis (traduit par mes soins).⁹⁸

« J’attendais mon nouvel assistant à Houston. J’avais travaillé sur le scénario de Paris, Texas avec Sam Shepard, (à l’époque ça s’appelait Motel Chronicles...)

J’avais traversé une grande partie de l’Ouest américain tout seul, pour préparer le film, et il était de temps de lancer la vraie préparation.

Le projet était une coproduction entre la France et l’Allemagne, tourné entièrement aux États-Unis, par une équipe presque entièrement européenne.

Une entreprise inédite, à l’époque.

Du cinéma de guérilla, en y repensant...

Mon co-producteur français m’avait dit qu’elle avait trouvé la parfaite assistant pour nous guider en toute sécurité lors de ce voyage en terres inconnues :

Une jeune femme nommée Claire Denis...

Je ne l’avais jamais rencontrée auparavant.

Je ne savais même pas à quoi elle ressemblait.

⁹⁸ <https://theibtaurisblog.com/2014/09/16/wim-wenders-on-claire-denis/>

Elle arriva un matin à mon hôtel, dans le centre de Houston.

Nous marchâmes l'un vers l'autre, un peu gauches.

Allions nous parler française ensemble, ou l'anglais serait-il la langue de choix, ici, au Texas ?

Ma future assistante était plus petite que ce que j'imaginai.

« Frêle », pour être exact.

Elle me regarda avec de grands yeux curieux sous ses cheveux blonds.

Aurait-elle la force d'assumer ce poste ?

Mes yeux montraient peut-être ce que j'étais en train de penser.

Elle sourit timidement...

Seul le temps nous le dirait.

Et le temps fut révélateur !

Je peux affirmer que Claire a permis, à elle toute seule, au film de se faire.

Elle a su mener la barque, malgré les remous.

Quand les *Teamsters* nous ont découvert et ont vu que la plupart des membres de l'équipe étaient européens et travaillaient avec un visa de tourisme, ils nous ont forcé à embaucher une douzaine de conducteurs.

L'alternative était terrifiante : être chassés du pays.

Fin du film!

Nous étions obligés d'accepter leur marché, ce qui entama sévèrement notre budget.

Claire dut raccourcir le temps du tournage de deux semaines, puis trois...

Rien que cela aurait suffi à effrayer n'importe qui.

Claire était sans peur.

Au bout de deux semaines, nous n'avions plus de scénario.

(Sam Shepard devait rester avec nous pendant le tournage, et écrire la deuxième partie au fur et à mesure. Mais il est tombé amoureux de Jessica Lange et est parti jouer avec elle dans un film qui s'appelait Country. Qui était tourné à un millier de kilomètres de nous. J'avais perdu mon scénariste...)

Nous avons dû interrompre le tournage et renvoyer les membres de l'équipe chez eux.

Tout le monde était parti, sauf Claire.

Nous nous sommes assis tous les deux dans un hôtel miteux à Hollywood et avons cherché une solution pour que le film se fasse. Elle nous a encore sorti de ce gouffre.

Avec l'aide de Claire, j'ai réussi à écrire une histoire que j'ai envoyée à Sam, qui écrivait le dialogue le soir et me le dictait bien après minuit.

(C'était l'époque d'avant internet ou le fax...)

Nous avons fini par continuer de tourner.

Claire était acharnée.

Quand nous avons terminé de tourner les séquences principales, nous n'avions plus du tout d'argent, mais nous avons besoin de quelques scènes supplémentaires et de plans de voyage.

Nous avons donc tourné la dernière semaine avec une équipe tellement réduite, qu'à part Robby Müller, mon caméraman, et moi, Claire remplissait tous les autres rôles.

Nous avons réglé toutes les factures avec mes cartes de crédit jusqu'à ce qu'elles soient bloquées.

À la fin nous avons même arrêté de manger.

(Enfin, presque.)

Claire était l'héroïne de l'ombre de cette aventure.

Je n'aurais pas pu faire *Paris, Texas* sans elle!

Sa force et sa persévérance aussi vivaces que son apparence physique m'avait semblé fragile.

Je ne me doutais de rien, lors de cette première rencontre.

Elle a surpassé ces efforts héroïques de notre première collaboration lorsque nous nous sommes retrouvés pour ce qui allait devenir *Les Ailes du Désir*.

Rien que l'idée de faire un film sans scénario...

Je n'aurais même pas osé envisager un projet comme celui-ci si je n'étais pas certain d'avoir le soutien de Klärchen.

(C'était le nom de Claire, à l'époque.)

Ce film a été fait grâce à un grand mur de mon bureau.

Il était à moitié recouvert de photographies de mes endroits préférés de la ville.

Sur l'autre partie, il y avait des fiches avec des idées encore un peu vagues pour beaucoup de scènes différentes.

Nos héros étaient des anges gardiens, et il y avait une infinité d'histoires possibles qui pouvaient être explorées par nos personnages invisibles.

En tous cas, il n'y avait pas vraiment d'intrigue.

Nous avons vraiment fait ce film comme on écrit un poème : tous les jours nous écrivions une nouvelle ligne, sans savoir ce que le jour suivant apporterait.

Claire et moi avons passé de longues soirées face à ce mur, en essayant de comprendre où ce voyage allait nous amener.

Une nuit, à un stade déjà avancé du tournage, nous avons même rêvé un nouveau personnage : un ancien ange.

Et le miracle s'est produit : la même nuit, nous avons trouvé l'acteur pour jouer ce personnage, et il a même accepté par téléphone de le faire, en riant du culot que nous avons eu de lui proposer de venir de Los Angeles à Berlin pour jouer le rôle, que nous n'avions pas encore écrit, d'un ange devenu humain : Peter Falk.

Mon ange gardien, sur ce film, c'était Claire.

Elle était à la fois mon assistante au sens américain du terme dans le sens où elle menait la mise en place d'un plan comme une opération militaire, mais aussi, selon la tradition plus européenne, elle partageait avec moi ses questionnements créatifs, ses peurs et ses rêves.

Il n'y a pas eu de suite à ces deux expériences.

Une chose était sûre :

Claire était plus que prête à faire ses propres films.

Ç'aurait été du gâchis de la laisser continuer à travailler en temps qu'assistante mise en scène.

Je suis fier d'avoir pu l'aider (un peu) à retourner en Afrique et à commencer sa carrière de réalisatrice avec le chef-d'oeuvre qu'est devenu *Chocolat*.

Le reste appartient à l'histoire. »

Le texte dans sa version originale

« I was waiting for my new assistant in Houston. I had worked on the script for Paris, Texas with Sam Shepard, (well, it was called Motel Chronicles then...)

I had traveled huge parts of the American West on my own in preparation for the film and now it was about time to start prepping it for real.

The project was a German–French co-production, to be shot entirely in the US, by an almost all-European crew.

An enterprise unheard of at the time.

Some sort of guerilla filmmaking, in hindsight...

My French co-producer had determined that she had found the perfect assistant for this task to guide us safely through this journey into unknown territory:

A young woman by the name of Claire Denis...

I had not met her before.

I didn't even know what she looked like.

She showed up one morning at the hotel in downtown Houston.

We walked towards each other, a bit awkwardly.

Were we going to speak French together or would English be the language of choice here in Texas?

My future assistant was smaller than I had anticipated.

"Frail" would be the right word.

She stared at me with curious, wide-awake eyes under short blond hair.

Was she up for this tough job?

Maybe my eyes showed what I thought.

She smiled shyly...

Only time would tell.

Well, time did tell!

I can safely say that Claire single-handedly pulled this film through.

She steered it through thick and thin.

When the teamsters discovered us and found out that most of our European crew members worked on tourist visas they forced us to employ a dozen drivers.

Our alternative was terrifying: to be thrown out of the country.

End of the film!

We had to accept the deal they offered which took a huge chunk out of our budget.

Claire had to shorten the shooting schedule from eight weeks down to six, then to five...

That alone would have scared the shit out of anybody.

Claire was fearless.

We ran out of script after the first two weeks.

(Sam Shepard was supposed to stay with us during the shoot and write the second half of the film as we were going along. But then he fell in love with Jessica Lange and decided to play opposite her in a film called Country. That was shot a thousand miles away. I had lost my writer...)

We had to interrupt the shoot and send the crew home.

Everybody was gone except for Claire.

The two of us sat in a crummy hotel in Hollywood and tried to figure out how this film could possibly continue. She got us out of this hole, too.

With Claire's help I managed to write a story and ship it to Sam who would write dialogue overnight and dictate it to me way after midnight.

(This was in the age before internet or fax machines...)

We continued the shoot, after all.

Claire was relentless.

When we had actually finished principal photography we had totally run out of money but we still needed a few extra scenes and travel shots.

So we shot a last week with a team so reduced that apart from Robby Müller, my cameraman, and me, Claire fulfilled practically all other functions.

We paid all the bills on my credit cards until they were busted.

In the end we literally had to stop eating.

(Well, almost.)

Claire was the unsung hero of this whole adventure.

I could not have done Paris, Texas without her!

Her strength and perseverance were in reverse proportion to her physical size.

Little had I known on that first encounter...

She even surpassed the heroic efforts of our first collaboration when we teamed up a couple of years later for what was going to become *Wings of Desire*.

To even think about doing an entire film without a script...

I would not have dared approaching a project like that if I hadn't known I was going to be backed up by Klärchen.

(That was Claire's name by then.)

We actually made this film with the help of a big wall in my office.

One side was covered with photographs of my favorite places from all over the city.

The other half was a whole bunch of cards with loosely sketched ideas for all sorts of scenes.

Our heroes were guardian angels and there were countless story possibilities that could be explored by our invisible characters.

Well, there wasn't much of a plot, anyway.

We really made this film like you would write a poem: every day we would add a new line not knowing what the next day would bring.

Claire and I spent late-night hours in front of this wall, trying to figure out where this journey was taking us.

One night, deep into our shoot already, we even dreamed up a new character: an ex-angel.

And the miraculous happened: that very night we found the actor for it and he even agreed on the phone to do it, laughing his heart out about such a preposterous proposition to come from LA to Berlin to play the unwritten part of a former guardian angel now turned human: Peter Falk.

My own guardian angel on this film was Claire.

She was both the assistant in the American sense of the profession that she would lead the shoot like a military operation, and in a more European tradition she shared all creative issues, fears and dreams with me.

There was no way to follow up on these two experiences.

And one thing was clear:

Claire was more than ready to make her own films.

It would have been a waste to let her continue working as an assistant director.

I am proud that I was able to help (a bit) that she could go (back) to Africa and start her directing career with the masterpiece that *Chocolat* turned out to be.

The rest is history.

And this book will hopefully throw many new lights on the amazing director that Klärchen became, a path she carved out all on her own, and that didn't owe much to her first career as the greatest first assistant (not only) I ever had. ■ »

4. Entretiens

Amandine ESCOFFIER

Pourquoi as-tu eu envie de faire du cinéma et qu'as-tu fait pour y parvenir ?

Pourquoi l'assistantat ?

Le cinéma m'est venu petite, en voyant des films. J'avais cinq ans quand j'ai vu un film au cinéma pour la première fois. Il y a un film d'animation qui m'a marqué, c'est *Blanche Neige*⁹⁹. la sorcière m'a hantée longtemps. Mais après l'un de mes premiers souvenirs forts, même si je ne comprenais pas tout, c'est *E.T.* Ce que j'avais trouvé très beau c'est qu'à la fin il y avait ce générique avec beaucoup de gens. Je trouvais ça fascinant de me dire qu'il y avait autant de gens qui avaient œuvré pour ça. Après j'ai toujours regardé beaucoup de films, en m'intéressant aux réalisateurs, à leurs autres films, etc. Je regardais aussi les *Cinéma de Minuit*¹⁰⁰ où il y avait beaucoup de vieux films, comme *Casque d'Or*¹⁰¹, qui me plaisaient. J'avais déjà ce désir de ne pas juste consommer du film. Et mes parents étaient abonnés à Canal + donc j'ai pu y voir aussi beaucoup de films.

Au lycée je voulais faire du cinéma mais on m'a déconseillé les universités de cinéma. J'ai donc fait Hypokhâgne et Khâgne. J'y ai rencontré un professeur d'histoire médiévale qui est devenu mon directeur de mémoire, et après j'ai fait de l'histoire médiévale jusqu'au DEA. C'est aussi à ce moment-là que j'ai commencé à faire des court métrages sur lesquels j'étais assistante. J'en ai fait pendant un an, un an et demi, jusqu'à ce que l'été qui a suivi je fasse un long métrage où j'étais seconde. Ensuite on m'a rappelée, etc.

⁹⁹ *Blanche-Neige et les Sept Nains*, Walt Disney, 1937. Supervisé par David Hand.

¹⁰⁰ *Le Cinéma de minuit* est une émission de télévision française créée en 1976, consacrée au cinéma dit « classique ».

¹⁰¹ Film de Jacques Becker, datant de 1952.

Puis, il y a un réalisateur qui m'a demandé de passer première sur son film : Michel Leclerc¹⁰². Le premier film que j'avais fait avec lui en tant que seconde, c'était *Le Nom des Gens*. Et le premier assistant ne pouvait pas faire *Télé Gaucho* donc Michel m'a demandé de passer première. Je ne voulais pas du tout le faire au départ. Ça me terrorisait. Et finalement ça a été dur mais c'était bien.

Donc finalement la marche entre second et premier assistant fait un peu peur ?

Je ne sais pas, moi je n'ai jamais fait de plan de carrière. Je me suis un peu retrouvée là en me disant que ce n'était pas une fin en soi. Je n'ai jamais voulu être assistante. C'était une manière pour moi de comprendre la fabrication d'un film, d'apprendre, de m'impliquer. Je pense que bien sûr, je voulais être première à un moment, mais à l'époque ça me faisait flipper. On est au chaud quand même quand on est second. Même si on a des responsabilités. En tous cas moi j'essaye de responsabiliser les gens avec qui je travaille.

Où se place l'assistant dans le générique ?

Alors, le générique est en général fait par le réalisateur. Ça dépend beaucoup de lui, et parfois un peu du producteur. Mais ça va aussi dépendre de la relation qu'il a eu avec l'assistant, de la place qu'il lui a laissé dans la fabrication du film, du degré de complicité, du degré d'implication, etc.

[Le métier d'assistant], soit tu le prends comme quelque chose de très exécutant, ou bien tu choisis de prendre une part de responsabilité du film en suivant la ligne du réalisateur. Il ne faut jamais déroger de ça. Ton boulot c'est de voir là où il veut aller et de le décharger au maximum.

Ça dépend du film aussi. Il y a des films où l'assistant est peut-être plus impliqué parce qu'il y a des difficultés qui sont particulièrement en lien avec son travail. Parfois pas du tout. Il peut y avoir des plans de travail compliqués, des

¹⁰² Réalisateur et scénariste français connu pour *Le Nom des Gens* (2010) et *Télé gaucho* (2012).

enjeux qui font que tu es plus mis à contribution. Un film qui se passe en montagne à cinq ou un film qui se passe en colonie de vacances avec des enfants, ce n'est pas la même chose. À chaque fois ce sont des paramètres différents à gérer.

As-tu travaillé régulièrement avec les mêmes réalisateurs ? Je sais qu'il y a Michel Leclerc déjà.

Oui et non. Ça m'est arrivé. Ça dépend des réalisateurs mais en général je garde des liens avec eux, même si pour x ou y raison je ne peux pas forcément faire le film suivant. Parfois aussi je crois que les films correspondent à des gens, à des personnalités... Donc oui ça m'est arrivé. J'aime bien tisser des liens, parce que c'est toujours difficile de commencer à travailler avec quelqu'un qu'on ne connaît pas. Alors qu'avoir déjà cette connaissance, ça peut faire gagner du temps. On connaît mieux les degrés d'intervention possibles, les endroits où on a un rôle à jouer plus ou moins important, qui sont très relatifs et au film, et à la personnalité du réalisateur. Ainsi qu'au film qu'il veut faire aussi, qui peut être très différent.

En débarquant sur une préparation sans connaître le réalisateur c'est plus difficile ?

Il faut passer du temps, écouter, observer, mais oui c'est sûr que dans la plupart des cas c'est comme ça. Il y a un moment où on s'appréhende mutuellement.

Tu dis que tu n'imaginais pas forcément être assistante, au début ?

Oui, moi ce qui m'intéressait c'était la réalisation, la mise en scène, donc j'avais plus envie d'être là qu'à la régie ou dans un autre département technique pour lequel je n'aurais pas la formation requise. J'ai fait des études littéraires. Même mon mémoire était sur la force de l'image au Moyen-Âge. Donc ce n'était pas par hasard, ça m'a semblé naturel d'aller vers l'assistanat mise en scène, mais en ne

connaissant rien de rien. La première fois que j'ai débarqué sur un tournage ça a été un apprentissage fort parce que je n'avais aucun des codes. Je ne savais pas ce qu'on allait me demander... Tous les jours je faisais une découverte. Même jusqu'au premier long-métrage pour lequel on était en province, c'était un road movie...

C'est une expérience très forte, professionnellement et humainement. Parce que c'est ça aussi le cinéma : quelque chose qui engage aussi humainement. Donc même si je m'étais un peu renseignée, à moins d'avoir fait une école où on t'a donné au moins l'organigramme d'un film, d'une équipe de tournage, n'ayant pas eu cette formation-là, j'ai un peu débarqué. J'ai vite vu que c'était la mise en scène où je pourrais trouver le plus une place.

Est-ce qu'il y a une grande différence entre l'expérience de court métrage et de long métrage ? En dehors de la durée. Et en ce qui concerne l'implication que tu peux te permettre en tant qu'assistante.

La durée a un impact, ce n'est pas un détail. [L'implication] va dépendre du film et du réalisateur. En revanche là où il y a une différence, c'est que moi je faisais des courts-métrages à une époque où l'on n'était pas payé. Et c'étaient plutôt des jeunes gens qui démarraient, qui n'avaient pas une expérience folle. Alors que quand j'ai mis les pieds sur un long-métrage, même si la plupart étaient novices, ils avaient quand même l'expérience d'avoir fait un, deux ou trois long-métrages. Le niveau d'exigence est haut, la connaissance du métier est haute, on est plus en train de tâtonner quand on est sur un court-métrage peu de temps après une sortie d'école que sur un premier long... Il y a plus de débutants que de techniciens confirmés.

Cette exigence là quand on s'y confronte c'est à la fois très riche parce que c'est une manière d'apprendre beaucoup, et en même temps c'est assez stressant parce qu'il faut être à la hauteur de gens qui ont de l'expérience et donc certaines attentes.

Dès qu'il y a de l'argent qui est mis en jeu...

Oui c'est vrai, tu as raison, c'est un agent fondamental. L'argent fait beaucoup de choses dans le cinéma. Je ne fais plus trop de courts parce que je n'ai plus le temps mais j'ai un peu perdu la notion de cette grosse différence.

Après c'est très formateur et j'engage tout le monde à faire [des court-métrages non payés]. Mais c'est vrai que l'argent, la pression qu'il y a sur un long n'est pas la même que sur un court métrage. Parce qu'au delà même de l'argent, il y a aussi la finalité du film. Son enjeu de sortie, de réussite. C'est sûr que la pression est autre, l'exigence aussi.

Mais je pense qu'on peut prendre très sérieusement un court métrage aussi. Peut-être qu'on se sent moins pressurisé par un producteur, par un engagement. Mais moi j'étais quand même hyper impliquée, hyper stressée. Mon exigence et mon stress étaient les mêmes sur un court que sur un long. Mais à échelle, il est vrai que mine de rien ce n'est pas la même chose sur un long. Je me revois maintenant découvrir ce monde, c'est intéressant. C'est une période importante parce que c'est très déterminant sur vraiment ce qu'on veut, ce vers quoi on veut tendre...

Moi j'ai quand même eu la chance de toujours naviguer dans un milieu de cinéma d'auteur plutôt exigeant, pas très distribué, mais où artistiquement j'ai pris beaucoup beaucoup de plaisir à travailler. Je suis malheureuse sans ça, même de voir un film où je sens qu'il n'y a pas beaucoup de questions de mise en scène.

Est-ce que tu veux faire de la mise en scène plus tard ?

Oui. Là il faut que j'organise un peu mieux mon temps de travail mais oui il y a deux trois projets là que j'aimerais bien développer.

Justement un des grands questionnements de ce mémoire c'est aussi est-ce qu'on fait assistant pour ensuite devenir metteur en scène ?

Le truc c'est que je connais les deux cas, certains qui le veulent vraiment et d'autres absolument pas. Il y a des gens qui ont très envie d'être assistants mise en scène pour être assistants mise en scène. Moi c'est vrai que je ne l'ai jamais vu comme une finalité. Mais c'est un vrai métier à part entière, qui est passionnant. Et on réinterroge toujours sa manière de travailler car chaque film requiert ou nécessite des besoins, des qualifications, des qualités, des questions totalement différentes.

Est-ce que tu as des exemples plus concrets de l'aspect artistique du métier d'assistant ? Peut-être d'abord en préparation.

C'est quelque chose qui a lieu tout le temps. Si tu es invité à le faire par le réalisateur, si tu as cette complicité avec lui, c'est tout le temps. Chaque choix implique des conséquences artistiques. C'est ça qui est à la fois très vertigineux et angoissant. Mais vraiment, tout revient toujours à ça à partir du moment où on s'emploie à se poser des questions vraiment artistiques. Ce qui n'est pas le cas de tous les films. Il y a des films où la mise en scène est plus importante. Où les choix vont être plus réfléchis, plus travaillés. Je pense que c'est à plein temps, l'implication. Chaque acte de technicien donne une couleur. Le ciel va donner une ambiance lumineuse à l'image, le costume, sa couleur va révéler quelque chose ou pas, l'horaire... Après c'est plus ou moins maîtrisé. Donc même si parfois ce n'est pas le moment ou ce n'est pas nécessaire, on pourrait tout le temps s'exprimer. Parce qu'un film ce n'est que ça. Un rassemblement de questions, de données qui représentent des choix plus ou moins conscients, plus ou moins maîtrisés. Je pense que ça peut être tout le temps, à toutes les étapes, en permanence, la nuit quand tu rêves, le matin au découpage, dans la discussion avec un comédien... Mais ça dépend beaucoup de la relation que tu as avec un réalisateur, de la place qu'il a envie de donner. Parce qu'être impliqué artistiquement ça ne veut pas dire faire des

choix ou décider de choses. Ça veut dire être dans une proposition, dans une attention, et le réalisateur prend ou ne prend pas ce que tu lui amènes, s'en sert ou ne s'en sert pas. Et c'est le cas à tous les postes techniques d'ailleurs. L'ingénieur du son, le chef opérateur... Tout est force de proposition à partir du moment où il y a une vision qui a été donnée préalablement. Je pense vraiment que c'est très relatif au réalisateur.

En imaginant un réalisateur qui n'a pas forcément envie de donner une place immense à l'assistant, est-ce que tu te retrouves quand même à intervenir dans certaines décisions ?

En fait le souci, si on parle franchement, c'est que le cinéma c'est des enjeux d'ego. Alors j'ai envie de te dire oui, en discrétion tu vas apporter ça mais sans montrer que c'est ton idée. Parce que c'est naturel, c'est pas forcément une idée géniale, c'est juste que tu as réfléchi à l'organisation de la journée donc tu peux apporter quelque chose.

Ça peut être un coucher de soleil, les vaches de monsieur Machin, etc. Mais ce que je veux dire par là c'est que de toute façon, faire un plan de travail c'est ça. C'est écouter le rythme d'un film. On est quand même très largement contraint, par les disponibilités des comédiens, par le nombre de jours de tournage, etc. Mais néanmoins, tu poses déjà un regard sur le film. Moi j'aime bien faire les plans de travail parce que ça te permet de faire ressortir des enjeux du scénario que tu ne vois pas à la première lecture, par exemple. Tu te rends compte que finalement, tu passes du temps dans tel ou tel décor, qu'il n'y a pas tant de nuit que ça...

Donc oui il y a toujours un lien quelque part mais c'est vraiment basique. Plus on aime les films, plus on aime se poser des questions, même sans vouloir être réalisateur soi même, plus il y a quelque chose qui s'intègre naturellement dans le travail. Sans que ce soit grandiose ou des idées de génie ! C'est par petites touches, qui peuvent être intéressantes.

Du coup l'assistant n'est considéré ni comme un auteur, ni comme un technicien ?

Le travail de l'assistant a énormément évolué ces dernières décennies. Ce n'est plus du tout le même job, encore plus avec les questions financières qu'il y a. Sa responsabilité a quand même explosé.

Après je ne sais pas si j'aurais envie de répondre à cette question. Parce que je pense qu'un réalisateur qui a des outils techniques, qui pourrait être technicien, il est auteur, il est technicien, ce sont des choses complémentaires qui te donnent une liberté supplémentaire quand tu travailles. Plus tu maîtrises les outils, plus tu maîtrises les questions techniques, plus tu es au coeur de ce que tu crées et ce vers quoi tu tends.

Créer c'est un grand mot... Plutôt fabriquer. C'est ça qui est compliqué dans le cinéma et qui fait que ça coûte de l'argent c'est qu'il y a vraiment ces deux choses. À la fois ça vient d'une pensée, d'un désir, d'une réflexion. Ça vient d'un objet où il n'y a d'abord que des mots, même quand on va y mettre de l'image (je pense au scénario qui va devenir film), et à la fois il est capté par des outils techniques et il va être diffusé par des outils techniques donc c'est vraiment un alliage permanent. Mais du coup l'assistant est plutôt un technicien.

Mais par exemple l'ingénieur du son est un technicien, mais j'en connais plein qui sont des artistes. Alors je ne sais pas si l'assistant peut aller jusque là, encore une fois ça dépend de l'assistant, ça dépend du film, ça dépend du réalisateur. Tu n'as pas le même travail quand tu as mille figurants que quand tu en as cinq. Donc ton travail évolue énormément en fonction du projet, parce que gérer sur un plateau mille personnes, rendre l'activité d'une ville, d'une campagne, d'une cérémonie, c'est pas la même chose que de filmer un homme seul derrière sa chaise de bureau, une nuit. Et pourtant les deux sont des films. Tu as moins la possibilité de t'impliquer avec le mec derrière son bureau. Moi en tous cas je connais des réalisateurs qui sont passés au poste de premier assistant, et je vois très vite, à la manière qu'ils ont d'évoluer sur le plateau, la manière qu'ils pouvaient avoir d'exercer leur métier, l'implication qu'ils avaient et ce qu'ils attendent de toi en conséquence. Il faut

ensuite faire tout ce que tu peux faire pour accompagner celui qui tient le projet, à savoir le réalisateur.

Comment le métier a-t-il évolué au cours des dix dernières années ? Tu dis qu'il y a plus d'implication financière et donc plus de responsabilités, mais d'un point de vue artistique ? Parce que j'ai l'impression, d'après ce qu'on m'a dit, qu'avant on faisait assistant pour être réalisateur. C'était un peu la voie phare. Comme assistant caméra pour devenir chef opérateur. Mais maintenant ce n'est plus trop ça et j'ai l'impression que la « finalité » après une carrière d'assistant c'est plutôt la production.

Je pense que c'est un endroit où il est difficile de tracer des lignes précises. Je trouve que l'enjeu financier ce n'est pas non plus tenir un budget comme un directeur de production. Tu es mis à contribution d'aider à trouver des solutions pour rentrer dans une enveloppe. Ça m'est arrivé, comme à d'autres techniciens d'ailleurs, de relire le scénario et de dire « voilà, ces deux séquences, si on les enlève, le scénario ne perd rien et on gagne 4h de tournage, ce qui permet de rajouter ça, de faire ça », etc.

Donc on peut être amenés à proposer des solutions concrètes, qui sont d'abord artistiques, parce que tu ne peux pas les faire aux dépens d'un film. Parfois ça arrive et c'est cruel. Les tous petits budgets c'est difficile parce que souvent ça dénature les films. Mais il y a 50 ans il y avait 14 semaines de tournage, personne ne posait de questions. C'est en ça qu'il y a une question supplémentaire.

Et même en ce qui concerne les heures supplémentaires! Il faut faire de petites semaines, ne pas trop dépasser, etc. C'est un peu absurde parce qu'on essaye de faire rentrer des carrés dans des ronds et qu'il faut tenir ça tous les jours. La pression qu'on a sur le tournage, d'un plan de travail dont on connaît les difficultés mais qu'on a tendance à oublier un jour où on fait trop d'heures supplémentaires, c'est parfois délicat. Après, j'ai la chance d'avoir souvent travaillé avec des gens que j'admire, que j'estime beaucoup et avec qui j'aime mon travail.

Les voir travailler, à mon poste, c'est un privilège extraordinaire. Donc j'ai plutôt cette mentalité « d'avant », où on apprend du réalisateur. Je n'ai jamais visé la direction de production mais c'est vrai que le poste d'assistant permet ça. Je me suis un peu laissée porter mais c'était un apprentissage hyper riche.

Est-ce qu'il y a un réel risque que l'assistant devienne principalement responsable du temps ?

Tous les jours il peut y avoir des films comme ça. Il y a des gens qui travaillent comme ça. S'il y a un réalisateur qui est bien dans ses baskets, sûr de lui, qui ne se pose pas de questions sur sa légitimité, il va pouvoir faire sans ton appui et tant mieux pour lui, et pour le film. Ça serait plus intéressant de poser cette question à quelqu'un qui ne veut pas réaliser mais qui doit quand même avoir une grande implication artistique...

Après je pense qu'il faut vraiment travailler dans le cinéma si ça nous passionne. Si on regarde l'heure, qu'on est tout le temps fatigués ça ne vaut pas le coup. Il faut le faire parce qu'on l'a dans les tripes et même sans but ultérieur à atteindre. Il y aura toujours des personnes qui ne veulent pas réaliser mais qui s'impliquent. Et ça dépend des films. Il y a des films en ce moment qui cartonnent mais où il n'y a pas forcément de grandes questions de mise en scène. Mais ce sont des films importants parce qu'ils font tourner l'industrie. Par contre si tu es assistant dessus, c'est pas la peine d'essayer. Parce que même le réalisateur ne se pose pas de questions, ni le chef opérateur.

On peut appeler ça un film de prod ?

Oui, c'est ça! C'est un produit qui va faire des entrées, qui va être drôle ou non... Ceux qui peuvent un peu s'éclater là dedans c'est le scénariste et le monteur. Mais il faut le vouloir. Moi ça m'ennuie à regarder alors à faire je ne préfère pas imaginer.

Du coup est-ce qu'il existe une forme de catégorisation des assistants ? Certains qui ne font que des films d'auteur, que des blockbusters, que des grosses comédies...?

Oui, complètement. Ce sont des réseaux. Dans le cinéma il y a quand même des familles sectorisées. Moi je ne les connais pas, ceux qui font des blockbusters, et je pense que ce n'est pas tout à fait le même métier parce que ce n'est pas les mêmes enjeux financiers, du coup ce ne sont pas les mêmes questions, on ne se bat pas pareil. L'assistant quand il est impliqué, il va chercher des solutions, des compromis, on est en recherche permanente de ce qui sera le mieux pour le film, et quand il y a beaucoup d'argent, on se pose moins la question. Après même si c'est sectorisé c'est possible de passer d'un univers à l'autre.

Ce sont des pratiques un peu différentes.

Quelle est la place des acteurs dans la manière dont tu travailles ?

Les acteurs on peut avoir accès à eux, mais pas toujours. Il peut arriver qu'un acteur qui a un gros rôle sur un film, s'il se sent à l'aise avec toi, te recommande auprès de quelqu'un. Moi il est arrivé que des comédiens fassent circuler mon nom. Mais comme d'autres personnes.

Je n'ai pas de rapport privilégié avec les comédiens parce que j'aime bien garder une certaine distance. Je trouve que c'est très difficile comme métier. C'est aussi un métier de grands privilégiés aussi et il faut savoir trouver la bonne distance. Mais les comédiens c'est comme les techniciens. Ils sont plus ou moins protégés, accessibles. Je n'entretiens vraiment aucun lien privilégié avec les comédiens.

Ce qui est vrai c'est que les places sont chères, alors j'essaie d'avoir une très bonne collaboration sur le plateau, mais les comédiens sont plus souvent dans une position d'attente et ça peut être long. C'est aussi pour ça qu'il y en a beaucoup qui se tournent vers la réalisation. Ou qu'ils montent des projets. Isabelle Huppert, par

exemple, *Elle*¹⁰³ de Verhoeven, elle était dessus depuis le début. Les comédiens très installés ils peuvent rassembler un projet : réunir un producteur, un réalisateur, des comédiens, etc. J'ai l'impression que les comédiens qui font ça ont envie de bosser, de jouer, et du coup ils vont dans la démarche de monter eux-même des projets. Et je trouve ça très positif d'ailleurs. Comédien, ce n'est pas toujours facile d'avoir l'occasion de faire ce métier.

Après, même des gens très compétents, très reconnus, des techniciens un peu « star », peuvent aussi avoir des périodes un peu plus creuses. Parce que même si tu es demandé il peut arriver que deux films se passent en même temps et du coup il y en a un que tu ne fais pas, et tu te retrouves six mois sans rien faire... Et aujourd'hui c'est difficile de faire des choix parce qu'il y a des productions qui s'arrêtent avant même le tournage. Il faut avoir un équilibre personnel.

C'est aussi ça qui est intéressant, trouver l'équilibre entre les périodes de creux et celles d'engagement total sur un tournage.

Oui. Mais ça c'est difficile, parce que ce sont des rythmes de vie qui sont sans cesse brisés. Il faut être un peu costaud. Il y a des moments où c'est plus facile à vivre que d'autres, mais c'est quand même globalement riche. Ça peut permettre d'explorer des choses, c'est une vraie chance. Si le système des ASSEDIC qui permet ça n'est pas mis à mal. Mais en tous cas il faut y aller. Sa place, il faut l'arracher, et on a énormément de chance d'être là, même si tout le monde l'oublie assez vite. Il ne faut pas avoir l'air blasé. Et moi j'ai du mal avec la répétition donc ce n'est pas un hasard d'avoir choisi cette voie. Je change d'employeur, de métier, de lieu de travail, que ce soit en préparation ou en tournage... C'est un peu fatigant parce qu'il faut tout recommencer à zéro à chaque fois mais moi ça me convient. Et c'est important de vouloir aussi ça. Travailler dans le cinéma c'est une grande chance. Il ne faut pas l'oublier. Ce sont des métiers de passion. Avec ce métier, je

¹⁰³ Film réalisé par Paul Verhoeven en 2016, avec Isabelle Huppert. Elle a d'ailleurs remporté le César et le Golden Globe de la meilleur actrice pour son rôle dans ce thriller.

me suis impliquée, j'ai découvert des milieux que je n'imaginai même pas rencontrer. Et je ne te parle même pas des tournages à l'étranger. C'est extraordinaire d'aller à la rencontre d'autres peuples, d'autres langues, d'autres cultures, c'est humainement extrêmement riche.

Je me souviens quand on avait fait *Hippocrate*¹⁰⁴ avec Thomas Litli, on passait notre temps en milieu hospitalier avec de vrais médecins, de vrais brancardiers, de vraies aides-soignantes, à faire faire des stages aux comédiens pour apprendre les gestes... C'est intéressant de pouvoir pénétrer des milieux, des métiers comme ça.

Et Thomas donnait une importance très particulière à la véracité, en ce qui concernait les gestes, les tenues... Et ça, c'est la grande force du film. C'est très réussi. Et on s'est beaucoup amusés avec la figuration, parce qu'il y avait beaucoup de scènes de groupe et on recrutait : les figurants étaient des vrais gens. J'aime bien quand il y a cette réalité-là, parce qu'artistiquement c'est ce qui donne les choses les plus intéressantes. Une scène, c'est important que ça respire, que ça vive. Pas que ce soit figé. Mais après c'est vraiment un avis personnel.

Une autre question plutôt en rapport avec le tournage. J'ai l'impression qu'en préparation, l'assistant et le réalisateur forment un binôme artistique fort, mais qu'en tournage, ce binôme change et c'est plus le/la scripte qui prend la place qu'occupait l'assistant en termes d'implications artistiques, et de complicité. C'est une sensation que j'ai en tous cas.

Encore une fois, ça dépend. J'ai fait des films sans scripte. Des films difficiles, d'époque, avec beaucoup de figurants. Sans scripte. Ça c'est une première chose.

Ensuite je crois que quand il y a un binôme fort à la préparation entre réalisateur et assistant, ce binôme-là dure tout le long, s'il n'y a pas d'incompatibilité de caractère, s'il n'y a pas eu un problème, etc.

¹⁰⁴ Réalisé en 2014.

Est-ce que ça peut devenir un trinôme du coup ?

Alors après, tu accueilles là-dedans le chef op, beaucoup plus que la scripte. Mais après ça dépend parce qu'il y a des scriptes purement techniciens qui font juste les rapports, et les raccords, et d'autres qui s'impliquent à fond, artistiquement et purement dans la mise en scène, à anticiper les enjeux de montage. Comme pour les assistants. Après il y a des moments où la scripte peut prendre de la place mais pas forcément.

Il ne faut jamais oublier que ce sont des métiers d'image, et ce sont des métiers d'ego. Il y a des attitudes qu'on va avoir pour faire retomber une pression, on joue tous un jeu. Il faut être très attentif à la place des égos, avec les comédiens, avec le réalisateur parfois, avec le chef opérateur... Il peut y avoir des rapports très conflictuels entre assistants et chef opérateurs.

Après tu as des scriptes qui sont plus impliqué(e)s que certains assistants mise en scène aussi. Il n'y a vraiment pas de règle.

Ça peut être des trios, des quatuors... Et c'est pareil pour l'ingénieur du son. Je connais des ingénieurs du son qui ont une vraie écoute, qui peuvent intervenir en disant « cette phrase-là ne colle pas, ce n'est pas le bon vocabulaire, le rythme n'est pas là, là il devrait parler beaucoup plus bas parce que la conversation qu'ils ont est intime et ils sont dans un endroit ouvert, etc. » Et ça, ça a une puissance de mise en scène hyper forte. Ça peut être un interlocuteur artistique extraordinaire. C'est un autre regard, une autre manière de rentrer dans la scène.

Il faut aussi faire attention à ce que ceux qui prennent de la place ne prennent pas la place des autres. Quand tu es réalisateur ton boulot c'est aussi d'entendre. Tu suis ou tu ne suis pas, tu t'en sers ou tu ne t'en sers pas. Personne n'a la science infuse. Ça dépend énormément des personnalités. Il y a des gens qui ne vont pas beaucoup intervenir parce qu'ils sont timides et en même temps quand on prend le temps de leur parler, ils peuvent aussi amener des choses. Le boulot [de réalisateur] c'est quand même d'essayer d'avoir le meilleur, en gardant ta ligne de conduite. Et en tant qu'assistante, ça m'arrive aussi de faire en sorte que... Enfin, moi je suis de

l'école à l'ancienne où j'aime bien faire en sorte que tout passe par moi. Après il y a des réalisateurs qui sont plus dans l'ego, et tout passe par eux. C'est leur manière d'exister sur un film. Moi je pense que c'est la meilleure manière de ne pas faire leur travail de mise en scène, mais c'est très personnel. Mais quand tout passe par l'assistant, tu te prends aussi toute les problèmes, mais tu peux amener le réalisateur à être attentif à certains points, ou certaines personnes auxquels il n'aurait pas forcément fait attention.

Après c'est bien de faire de belles rencontres, d'avoir des affinités, de la confiance. Un bon réalisateur c'est aussi quelqu'un qui sait bien s'entourer.

Techniquement (image et son), et dans la richesse des échanges artistiques. Mais en étant aussi dans le désir d'apporter, de partager...

Après il y a des gens qui sont odieux mais que j'adore quand même parce qu'être odieux c'est ce qui leur permet de faire leurs films. Ça peut être difficile de créer. Mais être odieux sans avoir rien à faire ou à dire, là c'est pénible. Parce que la personnalité prend une place énorme dans ces métiers.

J'étais partie du principe que tout devait passer par l'assistant, et que ce n'était pas seulement la « vieille école ».

Oui, oui, tu as raison. Mais il y a des réalisateurs qui ont besoin d'exister, et de tout maîtriser. Ça, c'est un vrai manque de confiance. Mais il faut lâcher, et s'adapter à chaque réalisateur. C'est moins agréable à faire, des tournages plus longs et plus ennuyeux. Ce qui m'aide dans ces cas-là c'est de continuer à bien faire mon travail, et d'en garder la conviction.

C'est un monde de compétition assez difficile quand même.

Est-ce que tu as fait un peu de direction de casting ?

Oui, beaucoup, surtout quand j'étais encore seconde. Ça c'est des moments passionnants parce que c'est des moments de travail très engagés avec des

réalisateurs. J'avais travaillé avec José Luis Guerín¹⁰⁵, et on avait fait tous les castings et repérages ensemble. J'avais adoré parce qu'on allait vraiment à la rencontre de vrais gens, de visages, de personnages campés par des gens vrais. Il m'avait fait tout un prototype de gens à trouver, j'avais arpenté les rues... Avec Mikhaël Hers¹⁰⁶ aussi, pour *Memory Lane*, on devait reconstituer un groupe de musiciens, de pop. Et mes potes d'enfance sont dans la musique donc c'était chouette de pouvoir mêler ces univers.

J'ai quand même l'impression que c'est un aspect du métier qui disparaît, non ?

Oui, comme les repérages. Mais je pense qu'un bon assistant doit tout savoir faire. J'ai eu de la chance de bosser avec des gens qui m'ont fait tout faire, castings, repérages, figuration... Il y a plein de gens qui travaillent comme ça, en nous faisant partir à l'aventure, et c'est intéressant.

Après il y a ceux qui font selon le protocole, mais moi j'invite à faire un peu repéreur et casting, parce que c'est des trucs de mise en scène. Il faut savoir faire tout ça parce que c'est aussi ce qui va te permettre de faire des propositions. Et puis en lisant un scénario on ne te donne pas toutes les clés donc c'est aussi à toi de proposer. Il y a plein de moments où il faut avoir cette force de proposition parce qu'à certains moments le scénario ne va pas au bout de l'idée, parce que quelque chose a été rajouté, ou que dans tel décor ça ne fonctionne pas, etc. Il ne faut jamais avoir peur. Plus on s'est confronté aux repérages, aux castings, meilleur assistant on est. Ça fait partie du boulot, vraiment.

C'est nous qui sommes aussi porteur de la vision. Si on te demande de chercher une maison et que tu connais la mise en scène, tu ne vas pas chercher de la même manière. Un repéreur va chercher en fonction de couleurs, d'une époque, etc,

¹⁰⁵ Réalisateur espagnol connu pour *Le Spectre de Thuit* (1997), *Dans la ville de Sylvia* (2007) sur lequel Amandine Escoffier a travaillé, et *L'Académie des muses* (2015).

¹⁰⁶ Réalisateur français connu pour *Memory Lane* (2010), et *Ce sentiment de l'été* (2015).

alors que nous pouvons penser en termes d'action et de mise en scène. Ça mène à tous ces moments où l'on change un scénario pour s'adapter à un décor.

Les castings sauvages c'est passionnant aussi. C'est beaucoup de rencontres. Quand on a fait *La Chambre Bleue*¹⁰⁷, tout le tribunal de la Flèche, présent à un moment donné, c'est que des mecs du coin ! Ce sont des aventures humaines assez fortes.

Les repérages aujourd'hui c'est quand même toujours compliqué, avec les avions, les trains, etc. Mais certaines contraintes peuvent mener à autre chose, et ça permet d'en discuter avec le réalisateur, de rebondir, d'enrichir le dialogue.

Une question que je pose aussi c'est à quel point c'est vraiment plus difficile en tant qu'assistante dans un milieu très masculin et misogyne ?

Moi je pars du principe que c'est plus difficile pour une femme de vivre, que pour un homme. Parce le matin tu te demandes comment tu vas t'habiller parce que tu sais que tu vas faire ceci, cela, rentrer à telle heure, aller dans tel quartier, etc. Un homme ne se posera jamais la question. Donc déjà là on voit qu'on ne vit pas les choses de la même manière. Sur un plateau de cinéma c'est exactement la même chose. C'est à dire que moi, pour mon premier film en tant que première, pendant tous les repérages, et le début du tournage, le chef machiniste ne me parlait pas. Parce qu'il avait décidé que j'étais une femme, que j'étais trop jeune, qu'on ne pourrait pas me faire confiance et que ça allait être n'importe quoi. Quand il a vu que ça tenait, il a complètement changé de comportement. Après je faisais un peu ce que je voulais. En même temps il m'en avait tellement fait baver, c'était tellement dur... Je lui parlais, il ne me regardait même pas. Donc j'ai eu ce genre d'expérience où il a fallu que je fasse encore plus mes preuves par rapport à mon âge et à mon sexe.

Mais après, les blagues misogynes... Ça dépend des plateaux mais il y a des plateaux très pénibles ! Enfin, moi je traîne quand même pas mal avec des femmes donc ça date, ce genre de nuisance. Mais les mecs qui t'ont draguée, à qui t'as dit

¹⁰⁷ Film réalisé en 2014 par Mathieu Amalric.

non et qui te font la gueule, ton réal, etc. Oui ça existe. En plus c'est difficile de s'exprimer vraiment. Mais en tous cas, je vois comment une situation peut dérapier et ça je ne veux pas laisser faire.

Mais ça m'arrive de m'en prendre plein la gueule pour ça aussi, enfin je vois, un des derniers films que j'ai fait, la première assistante caméra et moi on était les deux seules filles du plateau, et c'était vraiment dur.

Alors, est-ce que les événements de ces derniers temps vont aider à changer les choses, on verra ! Parce que moi j'ai entendu des histoires vraiment dures... Moi la manière dont je le ressens, c'est que c'est encore difficile. Il y a tellement un vieux relent patriarcal... Mais souvent venant de gens qui sont même plus jeunes que moi, qui se permettent des réflexions sur les règles, vraiment des trucs dingues... À chaque fois que j'en parle je me dis qu'on est quand même dans des milieux cultivés, c'est chaud...

Je ne sais pas si c'est plus qu'ailleurs, mais il y a moyen d'exprimer plus de choses sans que ça soit forcément conscient, d'ailleurs, en ce qui concerne les femmes. Dans certains films tu vois comme la femme est maltraitée, mal considérée, potiche, etc. Et il y a bien des gens qui les réalisent ces films.

Moi j'essaie de ne pas tout laisser passer sur un plateau, même si on n'y a pas une capacité d'expression énorme. C'est un peu l'école de « ferme ta gueule »... Mais c'est vraiment un problème. Et même s'il y en a de plus en plus, de femmes, il y a toujours un moment où on te le fait ressentir. Et je pense que c'est encore pire pour une femme réalisatrice. Pour y arriver en tous cas. Même si ça dépend du film, d'où elles viennent, etc.

Il faut quand même faire attention parce que sous couvert de copinage, il peut y avoir vraiment des horreurs prononcées. Je trouve ça trop facile que ça passe pour des blagues. Et puis on travaille, on n'est pas les meilleurs amis du monde. Laisser libre cours à ce genre de blagues, de réflexions, quelque part c'est comme si on autorisait inconsciemment des comportements de harcèlement, de violences, faites aux femmes. En tous cas moi je réagis systématiquement. Une fois j'ai réagi à une blague vraiment limite, en protestant, et le machiniste est venu protester à mes

côtés et ça m'a fait vachement de bien parce que tu es souvent très seule dans ces moments-là, en prenant la parole. Et puis que ça soit un mec c'était rassérénant et ça a plus d'impact. Et le pire c'est quand d'autres femmes rigolent de ça. C'est facile de discréditer une femme en disant qu'elle est hystérique. Et c'est un milieu où chacun fait la cour à un autre en permanence, donc ce genre de comportement est fréquent. En plus, plus t'as un petit poste, plus tu es sujette à la drague lourde, aux remarques misogynes... Mais c'est tellement admis et pris pour des blagues... Mais il ne faut pas hésiter à prendre position et à en parler, surtout. C'est très important d'en parler. Pour qu'il y ait une prise de conscience.

Quel est ton parcours ? Qu'est-ce qui t'a donné envie de faire du cinéma et qu'est-ce qui t'a donné envie d'être assistante ?

Le hasard. J'ai fait des études d'histoire parce que j'aimais l'histoire mais je ne savais pas ce que je voulais faire avec et au cours de mes études d'histoire je suis partie en Erasmus en Allemagne parce que la première langue que j'ai apprise c'était l'allemand. La période que je préférais en histoire c'était l'entre-deux-guerre entre 1919 et pré Hitler, 1933. J'avais envie de travailler sur un sujet qui avait trait à cette période-là. J'aimais bien les arts en général mais particulièrement aller au cinéma. Je me suis dit que je pourrais me servir des films comme archives, comme des points de départ d'une réflexion sur la société de Weimar. Comme je n'étais pas assez bilingue je me suis dit que ça serait pratique vu que c'étaient des films muets et que je n'aurais pas de difficultés de compréhension. Je suis partie avec mon sujet de maîtrise sur « Le reflet de la société allemande dans le cinéma de Fritz Lang et de Pabst. ». J'ai travaillé un an à Francfort au musée du cinéma et à la fac, puis je suis rentrée, j'ai fait mon mémoire, puis un DEA. En DEA j'ai resserré ma recherche autour de la représentation de la femme allemande au travers l'étude de 3 carrières d'actrices très différentes : Louise Brook, Brigit Helm (*Métropolis*) et Valeska Gert (qui fait du pantomime et qui était dans *la Rue sans Joie*¹⁰⁸ avec Greta Garbo. Qui est très laide et était une autre expression de la société de l'époque et des arts allemands. La laideur, l'absurde, etc.)

En sortant de tout ça je ne savais pas ce que je voulais. La fac proposait des annonces de stages notamment pour l'agence de communication Mogador qui organisait des soirées de promotion à Cannes pour les films sélectionnés. Ils avaient aussi un petit budget d'UGC pour les campagnes de sortie de certains films. Ils n'en avaient pas beaucoup mais un peu quand même. Un film de Gatlif, de Beineix... Je suis rentrée en stage dans cette boîte pendant 6 mois. Je suis allée à Cannes et ai fait le tour du marché du film. J'ai vu le stand du Studio Canal dont j'ai pris la carte

¹⁰⁸ Film allemand réalisé par Georg Wilhelm Pabst en 1925.

et envoyé un CV. Six mois plus tard, j'étais prise au service marketing pour la vente des films à l'étranger (organisation des salons, construction de la promotion en interne, dans le but de vendre les films, préparation des différents marchés du film.) J'ai eu un poste en étant stagiaire. En les quittant j'avais envie de voir ce qu'était un tournage. J'ai commencé sur un 1er court-métrage, etc.

Mais ce n'est pas ce qui m'a fait démarrer. C'est la première base pour comprendre que le cinéma m'intéressait. La deuxième chose c'est les pays : mon lien au cinéma vient par un intérêt pour des sociétés étrangères. Mon goût pour le cinéma vient de mon intérêt pour la culture allemande et pour le Liban. J'adore le Liban même si je n'ai aucun lien avec. Je voulais y faire des études mais c'était trop cher. J'avais même rencontré la directrice de l'école là-bas.

Mon père était maire d'une petite ville en Normandie, j'ai organisé un festival de films libanais dans cette petite ville sur un week-end. Dans ces films il y avait *Seul avec la guerre*, un documentaire de Danielle Arbid¹⁰⁹. Je lui avais demandé si elle voulait bien le présenter donc on a bu un café ensemble. Elle m'a demandé ce que je faisais dans la vie à part organiser ce festival et je lui ai répondu que je ne savais pas, que je cherchais. Elle m'avait dit que dans quelques semaines elle réalisait un moyen métrage et qu'elle cherchait une seconde assistante. Enfin, j'avais répondu au pif que je voulais faire seconde assistante, sans savoir ce que c'était. J'ai fait ce moyen métrage et comme ça s'est bien passé elle m'a emmenée sur son long métrage, *Dans les Champs de Bataille*, qui s'est tourné en 2003. C'est le début de ma carrière d'assistante.

En fait j'ai rencontré la première sur ce long une semaine avant le début du tournage, elle s'appelle Sylvie Peyre¹¹⁰. Sylvie Peyre m'a gardée, et puis un jour elle a fait autre chose donc je suis passée première.

J'ai travaillé avec Danielle sur deux long-métrages et un moyen. *Dans les Champs de Bataille* et *Un homme Perdu*. Ensuite il y a eu le moyen qui s'appelait *la*

¹⁰⁹ réalisatrice libanaise connue pour *Dans les Champs de Bataille* (2003) et *Un Homme perdu* (2007)

¹¹⁰ Première assistante ayant travaillé sur plusieurs films de Christophe Honoré, *Vers le Sud* (2005) de Laurent Cantet, et *Vénus Noire* (2010), d'Abdellatif Kechiche.

Repasseuse et après Sylvie était l'assistante de Christophe Honoré donc un an après *Dans Les champs de bataille* elle m'a appelé en disant « écoute là on va faire un film chez Paolo Branco, ma seconde habituelle (parce qu'elle avait quand même une seconde, on ne pousse pas les autres dans les escaliers comme ça), n'a pas envie de faire les films selon les conditions (-20, -30%, je ne sais plus exactement) ». Moi je m'en fichais, je n'étais pas encore intermittente parce que *Dans les champs de Bataille* je l'ai fait en étant considérée comme une libanaise, au moins cher possible mais je le voyais comme une chance de participer à un tournage.

J'ai répondu que oui, je voulais faire le film. Voilà comment je me suis retrouvée à approcher Christophe.

Et comment es-tu passée première ?

La première fois que j'ai été première c'est sur *La Famille Wohlberg* d'Axelle Ropert. Elle est la scénariste de Serge Bozon dont j'ai été la seconde sur *La France*. Le passage s'est fait parce qu'un comédien m'a dit « mais si, il faut que tu passes première », et il a été voir Axelle à la soirée d'avant-première du film de Serge en lui disant « il faut que Julie fasse ton film ». Donc c'est lui qui a été mon ambassadeur.

Du coup est-ce que tu penses qu'on a un rapport particulier aux comédiens en étant assistant ?

Oui bien sûr il y en a un. Parfois de protection et parfois pas. De protection, soit quand le dialogue n'est pas forcément établi avec le réalisateur, soit parce qu'ils en ont besoin parce que leur partition est lourde et compliquée et qu'ils ont besoin d'un certain confort, d'un cocon qu'on peut leur proposer. Et parfois quand le dialogue est très établi avec le réalisateur et qu'ils n'ont pas forcément besoin de l'assistant pour servir d'intermédiaire, on offre le cadre. On est quand même les garants d'un cadre de travail, d'une connaissance du scénario, avec la scripte, mais parfois il n'y a pas de scripte donc on s'adresse à l'assistant. [On sert aussi] de

deuxième œil. Parfois le comédien peut nous chercher du regard en se demandant « mais est-ce que j'ai vraiment été bon ou alors c'est juste le réalisateur qui trouve que j'ai été bon, mais toi est-ce que tu l'as pensé aussi ? ». Voilà, ça dépend. Après il y a des fois où il n'y a pas forcément de dialogue mais ce qui s'est établi entre le réalisateur et le comédien leur suffit et pas besoin d'autres personnes à côté. Mais ça peut arriver que ça pose problème.

Comment fais-tu le lien dans ces situations ?

C'est très différent ! Ça a trait au psychologique donc il n'y a pas de méthode. Ça dépend du comédien, ça dépend du réalisateur. Ça dépend de la manière dont le réalisateur accepte qu'on donne des informations. Il peut avoir envie de mettre ses comédiens dans des situations particulières et dans ces cas-là il faut suivre. Tu peux toujours élever ta voix et dire « mais non ce n'est pas comme ça », c'est pas vrai. Il n'y a pas de ce n'est pas comme ça. Il faut être ouvert à chaque projet.

Moi je n'ai pas de méthode. La seule méthode que j'ai c'est la grande maîtrise du scénario, la prise de note et l'écoute. Un côté un petit peu scolaire d'une certaine manière. Tu ne peux pas avoir tout dans la tête, il y a la volonté de bien faire les choses, de bien emmagasiner les informations et d'être capable de bien les restituer.

Est-ce que tu pourrais me définir en deux mots les enjeux, pour toi, du poste d'assistant ?

Offrir le cadre le plus cadre le plus libre possible pour que le metteur en scène puisse faire la séquence comme il le souhaite. En essayant de le libérer des contraintes de production, de temps de tournage, pas forcément le faire penser à ce genre de choses. Après parfois c'est nécessaire mais il faut quand même le libérer des mauvaises nouvelles, des aléas de tournage, etc.

Et vis-à-vis de l'équipe ?

Je suis moins équipe que réalisateur. L'équipe c'est important qu'ils soient heureux et contents mais en même temps ils sont là pour travailler. Je ne vais pas organiser une colonie de vacances, je ne fais pas de blagues... Non, moi je suis là aussi pour travailler pour un réalisateur et c'est aussi pour ça que je choisis les films sur lesquels je travaille qui sont des films ou des réalisateurs qui m'intéressent. Je ne travaille pas pour travailler et c'est un choix depuis le départ. Quasiment tous les films que j'ai faits sont sous forme d'engagement, du coup je m'intéresse peu, disons, au fait que les gens soient heureux... Bien sûr s'il y a trop d'heures supplémentaires ça vaut le coup de discuter, de se poser, d'en parler avec les gens, d'expliquer pourquoi... De tirer la sonnette d'alarme auprès du directeur de production pour avoir un peu d'aide quand les conditions sont trop difficiles, mais en gros je ne suis pas là pour m'amuser.

Je voulais plutôt parler de la circulation de l'information, du lien que crée l'assistant entre la mise en scène et l'équipe.

Alors la circulation de l'information ça dépend du réalisateur. J'aime bien faire circuler l'information parce que je me dis que les gens sont forcément plus motivés quand ils savent ce qu'il se passe. Mais parfois il y a des réalisateurs qui ne le souhaitent pas et je contournes un peu quand même pour qu'ils aient un minimum mais sans forcément tout annoncer. D'ailleurs je n'ai pas forcément toujours toutes les informations. J'ai un exemple extrêmement précis en tête d'une personne qui ne souhaite pas donner d'informations et il m'a bien expliqué pourquoi plusieurs fois. C'est plus périlleux, pas forcément le plus agréable. J'aime bien pouvoir dire les choses, dire ce qu'on fait, ce qu'on va faire après. Je ne vais pas non plus annoncer ce qu'on va faire dans 10 jours parce que les choses changent. Même les horaires du lendemain j'aime bien les modifier au jour le jour. Je préviens toujours le régisseur que j'aime bien faire des rectifications d'horaires la veille pour le lendemain, à 30min

ou 1h près. J'aime bien garder de la souplesse et de la liberté et j'aime bien que les gens le soient aussi (souples). Encore une fois, si on a choisi ces métiers j'estime que c'est aussi pour une volonté de liberté et ce désir de ne pas rentrer forcément dans une norme de travail et c'est aussi pour ça que j'ai du mal avec les méthodes américaines par exemple. Avec Christophe sur les *Bien Aimés* on a un peu tourné au Canada pendant 1 semaine et c'était un enfer parce que les rythmes de production font que normalement au bout de tant d'heures on doit aller manger et que si on ne coupe pas à l'heure prévue on a des pénalités liées à la production qui génèrent de l'argent, etc. Je comprends que ce n'est pas bien de faire une coupure déjeuner à 15h au lieu de l'avoir faite à 12h30 et que tout le monde a faim. Parfois ça peut arriver qu'on soit dans ces situations-là si on va perdre la lumière, qu'il y a une bonne énergie chez les comédiens, qui font qu'il vaut mieux ne pas interrompre la séquence parce que sinon on va perdre ça, etc. Mais être à ce point à la minute près, c'est insupportable. Et la méthode américaine, c'est à la minute près. Et je trouve qu'il y a trop de monde sur le plateau, le travail est trop divisé. Les prérogatives de chacun sont très limitées. Elles sont très claires, du coup il faut vraiment s'adresser aux bonnes personnes pour avoir les choses. Mais je préfère le multitâche français. Après je n'ai jamais fait de gros films français. Je m'arrête à des films où on a été cinquante sur le plateau. Je n'ai jamais été sur un film où on était cent, je ne sais pas ce que c'est.

Il y a vraiment une différence flagrante entre la manière dont on tourne en France et aux États-Unis ?

Moi j'ai trouvé ça sclérosant, la méthode américaine. C'était au Canada mais ils ont la même méthode. Après il y avait des assistants français avec nous là-bas qui nous disaient « non mais vous ne vous en rendez pas compte, vous abusez, vous maltraitez, il y a une forme d'esclavagisme du technicien au projet. »

Ça professionnalise ton travail, tu deviens un technicien et non plus un collaborateur à une œuvre de divertissement ou à une œuvre d'art. Tu as des tâches

et tu les remplis alors qu'il y a une part un peu plus poétique dans la manière de faire en France. Un peu plus bordélique mais plus poétique. Alors effectivement ça peut vouloir dire qu'on dépasse, qu'on coupe trop tard, etc.

Tu te considères donc plus comme une collaboratrice qu'une technicienne ?

Oui quand même. Je ne suis pas non plus artiste. C'est encore une troisième catégorie.

Comment mesure-tu l'apport artistique que tu peux avoir sur un projet ?

Mon influence ? Tout dépend de la demande du réal. Je la mesure différemment selon les projets, selon les personnes.

Et à quels moments de la production d'un film est-ce que ça intervient ?

La préparation.

Sur le tournage pas du tout ?

Moins parce que je me cache derrière une espèce « d'infériorité de non savoir ». Comme je n'ai pas étudié le cinéma, dès qu'il s'agit de questions techniques que ce soit des positions de regard, des questions de découpage, de raccord au montage, et tout ça, je me dis non, je ne peux pas dire. Je peux juste donner mon impression sur un jeu de comédien, sur l'énergie d'une séquence, d'un découpage, mais après je ne sais pas si ça fonctionnera au montage. Je n'ai que les films que j'ai vus et encore je n'en ai pas vu tant que ça parce que je suis encore aujourd'hui en train de construire ma cinéphilie. On ne m'a jamais dit quels films regarder et tout est en construction avec les réalisateurs que je rencontre. Leurs

influences, leur cinéphilie, etc. Ça se construit mais ça ne vient pas d'un truc que j'aurais appris dans le passé.

Ce n'est pas la scripte qui est plutôt responsable des raccords et des regards ?

Si mais souvent il y a des discussions chef opérateur - scripte - assistant - réalisateur. Ce sont les quatre personnes qui peuvent discuter de ce qu'on est en train de faire. Du coup dans ces moments-là sur le tournage, moi ce que je peux faire c'est réfléchir en termes d'organisation pour que ça suive une certaine logique et une certaine fluidité, mais je ne me permets pas de donner des conseils de découpage à ce moment-là parce que je ne me sens pas à l'aise. Si j'ai plus le temps en préparation, comme parfois avec Serge¹¹¹, on pré-découpe sur les décors longtemps à l'avance. Là on peut émettre chacun un avis qui va à l'encontre de son propre découpage, et on en discute et on a le temps à ce moment-là.

Je ne vais pas être non plus la personne qui génère du retard. Il y a un moment où il faut que ça soit cohérent avec la tâche que j'ai à remplir. Mais je ne vais pas non plus être celle qui dit tout le temps oui parce que je veux qu'on avance. Si d'un coup ça patauge, je laisserai aussi le temps de la réflexion pour qu'on ne fasse pas quelque chose de nul.

Du coup la préparation ?

Oui, pour moi les meilleurs moments pour m'immerger avec un réalisateur c'est plutôt en préparation.

À quels moments de la préparation ?

Toute la préparation.

¹¹¹ Bozon

Parfois ce sont des recherches annexes qui peuvent enrichir le projet. Sur *les Malheurs de Sophie* j'ai fait beaucoup de recherches sur les domestiques. Christophe était très peu là en préparation du coup j'ai eu beaucoup d'espace pour réfléchir. Je savais à peu près combien de personnes on aurait dans le château, si on allait avoir des jardiniers, les séquences qu'on allait faire en extérieur, etc. Je réfléchissais à tous les accessoires dont on aurait besoin et j'ai fait une liste de demandes à la décoration en disant « voilà on pourrait imaginer qu'à ce moment il y a un domestique qui change les draps, un autre qui apporte une bougie, un autre... » J'ai fait beaucoup de lectures, regardé des films d'époque, pour essayer d'imaginer tout ce qui se passait derrière, surtout qu'avec Christophe on ne travaille pas avec un chef de file.

Ces recherches je les ai aussi faites pour la décoration qui n'a pas toujours le temps de les faire. Christophe aime bien aussi se baser sur des choses réelles. On brode à partir du réel. Après sur le tournage, on met en place pour lui et il corrige, il casse, il bouscule tout, mais au moins il a une base sur laquelle s'installer même si ce n'est pas la bonne.

Et pour ce qui est des castings et repérages ?

J'adore la période des castings. J'adore donner mon avis sur le casting quand on me le demande. Je n'aime pas faire les repérages, je trouve ça trop solitaire. Je préfère les castings. Sauvage ou non sauvage. Il y a une période où je faisais surtout du casting.

Qu'est-ce qui t'attire dans le casting ?

Le comédien. Ou le non comédien. La personne qu'on va regarder, qu'on va filmer, celle qui va construire le personnage. C'est ce qu'il y a de plus important, c'est lui qu'on regarde.

Est-ce que pour toi l'assistantat c'est un plan de carrière abouti ou on peut faire autre chose après ?

Oui je ferai autre chose parce qu'on ne peut pas être assistant jusqu'à 70 ans. C'est trop physique. Moi dans 8 ans, il faudrait que je m'arrête. Je ne sais pas pour quoi faire, mais pas de la réalisation.

Je ne suis pas rentrée dans le métier pour être réalisatrice.

Directrice de casting ça pourrait me plaire, et la production ça pourrait aussi me plaire.

Est-ce qu'il y a une typologie des assistants qui veulent plus faire de la prod ou de la mise en scène ?

J'en sais rien parce que je ne rencontre pas beaucoup les autres assistants. J'ai des amies assistantes avec lesquelles on s'échange des films mais je n'en connais que quatre ou cinq. Je sais comment Sylvie¹¹² travaillait parce que j'étais sa seconde mais je ne sais pas comment les autres travaillent.

Ce n'est pas si simple de passer d'assistant à réalisateur. C'était plus facile il y a une trentaine-quarantaine d'années que maintenant. Et avant on considérait qu'être assistant c'était une forme d'école, d'apprentissage, ce qu'on considère de moins en moins.

Est-ce qu'il y a des assistants qui font certains types de films ?

Je pense qu'il y a des assistants qui aiment bien faire des films plus cadrés en termes de production. Mais autrement non. Par exemple je connais un assistant qui a démarré en même temps que moi qui était le premier d'Assayas¹¹³, notamment sur *Carlos* et les producteurs l'ont appelé pour des films de divertissement ou de

¹¹² Sylvie PEYRE.

¹¹³ Olivier ASSAYAS. Réalisateur Français.

grand public. Il a enchaîné avec *La Délicatesse*¹¹⁴ de Foenkinos qui sont des projets à 4-5 millions, avec des comédiens connus... Il en a fait plusieurs comme ça et maintenant il est vraiment là-dedans. Il a fait des films de Mélanie Laurent¹¹⁵ par exemple, qui sont peut-être un peu plus fragiles dans l'élaboration, dans la construction, dans la méthode. Il n'est plus dans les mêmes films que moi. On ne se croise plus. Je sais que des premiers films en annexe 3 il ne les fera pas.

Est-ce qu'il y a des assistants qui sont plus proche de la prod ou du réal?

Oui. Moi je me situe plutôt proche du réal. Je râle au début contre les producteurs. Ça dépend à quel endroit, mais ça dépend des producteurs aussi, et de leur propre engagement artistique sur un film.

Pour parler de la reconnaissance inexistante de l'assistant, il y a eu des Oscars de 1933 à 1977, qu'en penses-tu ?

(rires) Parce que personne ne sait qu'il y a un assistant qui trime derrière ? On a pas de Césars, c'est ça ? Les Oscars, c'est bizarre. Moi je m'en fous complètement... Ça me va d'être dans l'ombre, et ce qui me fait plaisir c'est qu'on me recontacte. Que le public sache que j'ai bien travaillé ou mal, ce n'est pas important. Ça ne se verra pas, ce n'est pas ça qu'on va regarder, il ne saura pas en quoi ça consiste, ...

Est-ce qu'à travers les outils même de l'assistant (dépouillement, plan de travail), on peut apporter quelque chose à l'aspect esthétique du film ?

Oui! Le dépouillement, c'est ta part de fantasme et de rêve. Tu peux faire un dépouillement très basique et juste relever les mots qui sont écrits dans le scénario et te borner à ça, et en même temps, de ces mots tu peux en imaginer d'autres. Par

¹¹⁴ Réalisé en 2011.

¹¹⁵ Luc Bricault, l'assistant dont il est question a en effet travaillé sur *Respire* en 2014.

exemple si dans une scène il y a un téléphone posé sur une table, tu peux toujours imaginer qu'à côté de ce téléphone il y a un carnet, un stylo, quelque chose d'écrit sur le carnet, etc. Et donc commencer à fantasmer des choses en plus qui peuvent être source d'une idée de mise en scène. En tant que seconde, j'adorais le dépouillement, c'était la manière de rentrer dans un film, de l'apprendre, de le fantasmer. Et j'étais plus que précise. J'imaginai tellement que j'en rajoutais.

Mes feuilles de services sont très grosses, très chargées en informations. Qui ne servent peut-être à rien mais qui sont là quand même, à disposition. Les choses sont à disposition, on en fait ce qu'on veut. Ça peut aller de l'ordre de l'accessoire aux costumes, aux raccords, etc.

Quand j'étais seconde, j'aimais bien anticiper les questions de raccords de costume dans la journée parce que je les connaissais, parce que j'avais fait les réunions donc je pouvais les indiquer. Dans la case costumes il y avait déjà tous les raccords de pré-notés.

C'était aussi imaginer la figuration, leur donner de la vie. Inventer une vie autour. Parfois il y a des réalisateurs qui aiment le faire, et parfois ils te laissent faire. Mais parfois c'est le chef de file qui le prend en charge. Ou l'ensemblier. Tout dépend de la part d'investissement de chacun. Mais c'est aussi plus naturel quand les désirs viennent de la mise en scène donc si ça ne vient pas du réalisateur, tu peux le couvrir d'une certaine manière. J'ai dirigé la figuration plusieurs fois.

Dans *les Malheurs de Sophie* il y a surtout des enfants. C'est compliqué de tourner avec des enfants ?

Oui mais là les enfants étaient la responsabilité de Christophe. C'était son domaine. Et c'est pour ça qu'on était plus concentrés sur le reste parce que lui était focalisé sur les enfants. On devait compenser à sa « non présence ». Christophe aime nouer une relation avec les comédiens, les accompagner, et là il avait moins le temps que d'habitude pour les adultes.

On a travaillé à deux caméras avec de vrais temps de pause pour les enfants qui étaient encadrés par des jeunes qui avaient le BAFA et organisaient des temps calmes, des temps de jeu, comme une colonie de vacances. La journée finie, les enfants pouvaient passer à autre chose, ce qui a permis de préserver une certaine fraîcheur.

Christophe les a beaucoup responsabilisés en leur disant que ce qui se passait sur le plateau, c'était du travail. Il y avait vraiment deux temps et Christophe était vraiment le seul interlocuteur des enfants sur le plateau, il n'y avait pas d'intermédiaire.

Vous étiez en équipe réduite ?

Avec Christophe moins on est, mieux c'est, alors ça s'est fait naturellement.

Comment ça se passe pour les castings ?

Il y a eu des sorties d'école et casting sauvage dans les parcs, sur les marchés, etc. Sophie a été trouvée dans un parc dans le 10e. Elle a passé le casting. Ils ont vu énormément de gens.

Mais par exemple ceux qui ont été choisis c'était aussi parce qu'ils avaient un désir de travailler et de comprendre que ce n'était pas du jeu. On en avait une qui n'aurait pas pu tenir trop longtemps qui était beaucoup plus immature que les autres et ne s'est jamais adaptée à nous, c'est nous qui nous sommes adaptés à elle. Il fallait capter des choses de l'enfance qui étaient extraordinaires chez elle, mais la méthode n'était pas la même.

Pour Sophie, c'était une partition à apprendre, des choses à apprendre, elle les a apprises. Elle aimait faire plaisir, elle aimait plaire à Christophe. Ils avaient une vraie relation qui s'était établie. Elle a été choisie en se disant qu'elle pourrait tenir sur la longueur. Parce qu'un enfant ça sature vite, ça n'a pas envie de répéter les choses dix fois de suite. Il y en a que ça amuse et c'est ceux qui nous intéressaient.

Si Christophe était focalisé sur les enfants est-ce qu'il a fallu compenser au niveau du dialogue avec les chefs de postes et les comédiens adultes ?

Ah oui, beaucoup. Surtout qu'en préparation, il n'était pas là. Il est arrivé dix jours avant le début du tournage. Je connaissais bien le projet, je connais bien Christophe donc j'ai pu tenir la baraque en attendant.

Justement ce genre de collaboration longue permet-elle plus d'interventions ?

Pas forcément, après Christophe je le connais bien donc je sais quoi demander aux costumes, à la décoration, etc. En termes de costumes il est quand même très engagé et il a une belle relation avec sa chef costumière donc il n'y a pas forcément besoin d'intermédiaire sauf pour parfois faire passer des informations, mais c'est quand même plus pour la décoration. Je peux préparer pour lui au maximum l'organisation du tournage. On a aussi fait beaucoup de discussions avec le chef op, un premier découpage pour essayer d'imaginer ensemble comment tourner. On a essayé de préparer au maximum le rythme de tournage sans lui. Avec Christophe on n'a jamais de découpage. Lui l'a mais pas nous. On a éventuellement le premier plan de la journée pour mettre en place sans lui le matin.

Il peut avoir des petits papiers, parfois mais il ne veut pas les communiquer. Parce qu'il veut être le seul responsable de ce qu'on n'aura pas fait. Et aussi pour ne pas que les gens se démobilisent. Il pense que les gens se démobilisent quand ils savent ce qu'on fait. Quand ils anticipent ce qu'il y a à faire après, ils ne se concentrent pas sur ce qu'on est en train de faire. On n'est pas toujours d'accord là dessus.

Comment en tant qu'assistante c'est possible d'anticiper avec quelqu'un comme ça ?

Parfois on y arrive et parfois pas. Il faut essayer. Je ne peux anticiper que ce que je connais déjà de lui. Après il peut aussi changer d'idée et d'avis sur sa méthode de travail et du coup ça peut me surprendre. Chaque tournage me donne la sensation que j'arrive un peu plus à déterminer ce qui pourrait l'aider. Encore une fois c'est encore la mise en place d'une aide. Et c'est pas grave s'il casse tout. Quand tu mets en place quelque chose le matin pour lui sans savoir exactement ce qu'il va vouloir faire, tu organises quelque chose et il casse tout : ce n'est peut-être pas très grave parce que peut-être que c'est ce qu'il fallait pour que lui aille plus vite dans sa mise en place.

C'est travailler sous forme de propositions. Mais ça ne marche que pour le premier plan du matin parce qu'après, c'est lui qui sait exactement ce qu'il veut faire. Il n'a pas besoin de beaucoup d'aide dans l'absolu. Et c'est un vorace de travail. Entre le nombre de films qu'il réalise il fait aussi des pièces de théâtre, des opéras, des romans, etc. Il ne fait que travailler. Donc il n'a pas besoin de grand monde finalement.

Est-ce que tu as la sensation qu'il te laisse une place plus importante que d'autres réalisateurs ?

Ce n'est pas la même chose en fait. La personne qui me laisse le plus de place c'est Leos¹¹⁶. Sur *Holy Motors*. Et même sur ce projet qu'on était censés faire l'année dernière mais qui ne s'est pas fait. C'est une relation évidente dans le partage. Dès que je pense à des choses sur des films je lui envoie. Je n'ai pas peur de tomber à côté. Je ne me dis pas que ça sera inutile.

Christophe ce n'est pas du tout la même chose. Je lui crée un climat de confiance. Il a confiance en moi, il sait que j'ai confiance en lui, qu'on s'entend bien.

¹¹⁶ Carax.

Je connais sa méthode, je ne la juge pas et je l'aide à aller dans ce sens là. Son dernier film je ne l'ai pas fait et ça a été une décision désagréable pour lui parce que je suis comme quelque chose de stable, une base sur laquelle il peut bâtir ses fondations. Mais ce n'est pas pour autant qu'il a besoin de moi pour faire son film. Je lui instaure un climat de confiance. Il sait le travail à faire, il se connaît, il me connaît et il sait le travail que je vais lui produire.

Il a une certaine fidélité envers ses assistants, il l'a été avec Sylvie, puis avec moi. Sylvie a été directrice de production sur *les Bien Aimés* et c'est pour ça qu'il m'a demandé de passer première.

Là il a travaillé avec un autre premier et je ne sais pas comment ça s'est passé, parce que quand tu casses quelque chose avec un réalisateur ce n'est pas toujours facile. Ce n'était pas parce que je n'avais pas envie de travailler avec lui mais j'étais déjà engagée depuis quatre ans sur le projet de Leos qu'on devait faire l'année dernière et qui finalement s'est planté mais qu'on a quand même mis en place en préparation. Donc je n'étais pas libre pour le film de Christophe.

Est-ce que tu considères que sur un plateau il y a vraiment un quatuor très fort scripte-réal-assistant-chef opérateur ? Et à ce moment-là quelle est la place de l'assistant ?

Ça dépend des plateaux. Oui c'est sûr qu'il y a un quatuor mais parfois il n'y en a pas parce que c'est plus chef opérateur - réalisateur et assistant qui organise mais qui n'est pas toujours inclus.

Quelle est ta relation avec le chef opérateur ?

J'essaie au maximum d'être en état de confiance avec le chef opérateur. Pas du tout en état de lutte. D'essayer de comprendre sa méthode à lui et sa personnalité pour essayer de faire passer des infos, influencer... Surtout ne pas me le mettre à dos mais comprendre comment il fonctionne et quel est son état

d'esprit. Le chef opérateur a aussi les équipes d'électros et machinos avec lui donc plus on est en confiance avec le chef opérateur, plus les électros et machinos ont confiance aussi. Eux travaillent pour le chef op, rarement pour le film ou le réalisateur. Instaurer un climat de collaboration, de confiance.

Participer aux réunions de découpage. Quand les chef opérateur ne sont pas habitués à ce qu'un assistant soit là, bien insister que c'est important d'être là, que c'est ce qui permet que sur le plateau c'est plus fluide, que ce n'est pas pour prendre sa place, ni pour suggérer moi-même un découpage.

Ça ne m'est jamais arrivée d'être complètement exclue d'une séance de découpage mais là, le dernier projet que j'ai fait c'était de la télé et je pense qu'ils ne sont pas habitués à ce qu'un assistant prenne le temps d'aller en découpage et moi je n'ai pas changé ma méthode pour autant. Je pense aussi qu'à ce moment-là le chef opérateur voulait ce moment-là avec le réalisateur et j'ai dû lui faire comprendre que je n'étais pas là pour intervenir mais pour entendre. Et au fur et à mesure quand la confiance s'installe tu peux intervenir mais il faut laisser le temps.

Il y a une grosse différence entre la manière de faire au cinéma et à la télévision?

Là c'était la première fois donc je ne peux pas vraiment te dire. C'est plus rapide en termes de temps de tournage. Et parfois tu soignes moins quand même. Bon là c'était quand même un réalisateur de cinéma qui arrive avec sa méthode. Il ne change pas tout d'un coup. C'était plus un entre deux entre télé et cinéma.

Pour en revenir au chef opérateur, est-ce que ce n'est pas un interlocuteur primordial pour estimer les temps de tournage ?

Si. Le chef opérateur est aussi en maîtrise du temps qu'il prend mais parfois il se repose aussi sur ses propres collaborateurs qui sont le chef machino et chef électro. Le chef machiniste ne prend pas beaucoup de temps sauf en cas d'installation lourde avec grue, etc, mais c'est quand même la lumière qui est la plus

longue à mettre en place. Donc oui, le chef opérateur a un impact sur le temps de travail. Il peut être un mauvais calculateur de temps de travail et là c'est l'assistant qui vient lui rappeler.

Moi parfois je laisse faire parce que j'entends qu'au plan suivant la lumière aura déjà été construite. Ça dépend, il faut que je sois bien en lien avec le chef électro pour se rendre compte de ce qui se passe dans l'architecture de la lumière. Parfois il faut râler. En préparation, il faut faire de vraies lectures de plan de travail en allouant un temps à tout et en validant avec le chef opérateur. C'est un travail en commun. On se redit les journées, etc. Ce n'est pas au réalisateur de ne faire que deux prises parce que la lumière a pris trop de temps. Et si ça ne va pas au bout de deux-trois jours, il faut en discuter. Ils cherchent aussi et c'est bien de pouvoir laisser de la place à la recherche sur le plateau. C'est une histoire de sensation de savoir à quel moment intervenir pour que les choses avancent. C'est surtout en nuit que c'est long.

Mais j'aime bien juste avant le plan demander au chef opérateur ou au chef électro pour combien de temps ils en ont parce que ça leur impose de tenir une parole. Et ça permet de faire revenir les comédiens au bon moment pour des raccords. En général ils n'aiment pas voir les comédiens revenir parce que s'ils ne sont pas prêts ça veut dire qu'il ne leur reste que très peu de temps.

Quand ça ne se passe pas bien entre chef opérateur et réalisateur, comment intervenir ?

C'est comme avec les comédiens, c'est de la psychologie. Ce n'est pas une méthode de travail, c'est juste de l'humain, de la gestion de ressources humaines en quelque sorte. Je n'ai jamais eu de cas de tournage avec de gros conflits non plus. Serge travail avec sa soeur¹¹⁷ dans un climat de confiance. Christophe aussi, même si je l'ai déjà vu en lutte avec certains chef ops (mais je n'étais pas première à ce

¹¹⁷ Céline Bozon

moment là). Axelle c'est avec Céline Bozon donc c'est aussi une approche de proximité.

Et Leos c'est Caroline Champetier et ça c'est encore une autre personnalité. Et c'est sa personnalité et sa manière de faire qu'il faut prendre en compte. C'est une expérience en soi, encore autre chose. C'est une force de travail, une force de faisabilité de film, une bousculade permanente. Elle pousse énormément, et c'est aussi intéressant.

Mais c'est ce que je te disais, moi s'il faut souffrir pour faire un film je veux bien souffrir. Du moment où je fais un projet que j'aime. J'ai besoin d'avoir la satisfaction de faire quelque chose qui me plaît. J'ai choisi au début. Je me suis permis de choisir déjà en tant que seconde. J'ai refusé un film grand public avec Sylvie, au bout de trois jours de préparation. C'est aussi des prises de risque. Parfois j'ai choisi de faire un court plutôt qu'un long et on me regardait sans comprendre. Mais je pouvais me le permettre.

Du coup est-ce que la satisfaction de travailler sur des projets qui te plaisent justifient les potentielles souffrances ?

Oui. Sur le moment c'est un peu dur mais après ça va. Il y a la satisfaction de faire quelque chose de bien. Un film que j'irais voir au cinéma.

Dernière question : Est-ce qu'être femme en étant assistante change quelque chose ? Comment le perçois-tu ?

Oui. On n'aime pas qu'une assistante soit autoritaire. Quand j'ai commencé et que parfois ma première faisait autorité dans les moments difficiles, par exemple sur *Le Parfum de la Dame en Noir*¹¹⁸, il y a eu deux trois nuits un peu compliquées à gérer en termes de temps d'éclairage et tout ça, je me souviens qu'elle faisait alors acte d'autorité et tout de suite c'était des remarques du style « t'as tes règles? », des

¹¹⁸ Réalisé par Bruno Podalydès en 2005.

trucs un peu basiques sur l'idée d'être femme et avoir du pouvoir. J'ai l'impression que ça s'est adouci parce que les équipes se rajeunissent et se féminisent. Moi j'adore les équipes d'électros femmes, il y en a de plus en plus, au moins une parfois. Mais c'est vrai que quand j'ai commencé c'était surtout masculin.

Il y a un chef opérateur très jeune avec lequel j'aime bien travailler, qui ne travaille qu'avec des vieux et c'est très pénible. Alors ils sont doués, ils sont super, mais c'est vraiment le cinéma de papa. C'est des questions un peu débiles du style « alors à quelle heure on mange ?, Qu'est-ce qu'on mange », etc. Si tu veux avoir les menus tu demandes à la cantine, tu demandes aux régisseurs. Mais ça c'est vraiment avec des ouvriers plus âgés, avec une masculinité qui s'exprime autrement et un rapport aux femmes particulier.

Mes assistants sont des garçons, pas des filles. J'en ai eu mais pas beaucoup. Mais ce sont des garçons « féminins », avec beaucoup de douceur et de tendresse dans leur comportement. Pas des garçons agressifs machos, blagueurs qui vont parler de foot, mais plutôt délicats. Qui peuvent être aux loges : ça ne gêne aucune fille qu'ils soient aux loges, par exemple. J'aime bien cet équilibre. J'aime bien que mes assistants soient des gens qui viennent de la régie, et non pas de l'assistantat. Parce que quand j'ai commencé moi je n'y connaissais rien au plateau et je n'y connaissais rien aux objets qu'utilisaient les gens. Aucun accessoire. On me parlait de lampes, de trucs, je n'y comprenais rien, et ça a mis beaucoup de temps à rentrer dans mon cerveau. Du coup quand j'étais seconde et que je voyais les gens de la régie je les trouvais débrouillards et j'adorais ça. Moi je passais mon temps à me prendre les pieds dans tous les projecteurs... Donc quand je suis passée première sur mon premier long il a fallu que je choisisse un régisseur, et j'ai pris un stagiaire régie que j'avais rencontré sur un film précédent, pour être mon assistant. Il m'avait dit qu'il voulait faire de la mise en scène. Lui il veut être réalisateur. C'est le cas d'un garçon qui lui ne voudra pas passer premier parce qu'il aime bien rester un peu éloigné et ne pas se laisser engloutir par l'univers des autres réalisateurs, pour continuer à travailler pour lui-même devenir réalisateur.

Leos voulait une femme, une jeune femme pour *Holy Motors*, une femme de moins de 40 ans, c'est ce qu'il avait demandé. Il aime bien les collaboratrices femmes. Christophe c'est un peu moins évident à raconter parce que ça s'est fait par changement de poste. Serge avait un homme avant. Axelle quand je n'ai pas pu faire *La Prunelle de mes yeux* elle a pris une autre fille, donc je pense qu'elle aime bien être accompagnée par des femmes, avoir un plateau de femmes, sa chef décorateur est une femme, c'est une autre manière de concevoir les films aujourd'hui, plus féminins.

Il est donc possible d'être choisie pour un poste parce qu'on est une femme ? Et au contraire d'être écartée ?

Ouais je pense, oui. Je pense que ça joue quand même sur certains projets. Après il y a l'autre chose c'est être femme et mère. Je pense qu'il y a des gens qui avant de m'appeler maintenant pensent que comme j'ai un enfant en bas âge, je ne vais peut-être pas forcément partir quatre mois à l'autre bout du monde.

Quand j'étais enceinte, je ne l'ai dit à personne. Je ne voulais pas le dire, j'avais peur que ça me porte préjudice et qu'on ne m'appelle plus. Du coup deux réalisateurs allaient faire un film ensemble, ils cherchaient un assistant et avaient entendu parler de moi. Ils ont voulu me rencontrer, et je suis arrivée au rendez-vous, j'étais à une semaine de mon accouchement. Ils m'ont regardée un peu bizarrement en me disant « mais la première année qu'on est maman normalement on ne fait rien ». Pour moi bien sûr que si, je pouvais faire, passés les trois premiers mois je reprends comme avant. Je n'avais jamais eu d'enfants donc je ne me rendais pas forcément compte et bien sûr que c'est beaucoup plus compliqué que ça mais il était important pour moi de me dire que je ne voulais pas être arrêtée pour le fait d'être mère. Aujourd'hui effectivement, je n'ai pas envie de partir de la maison, parce que je ne veux pas faire souffrir ma fille de l'absence d'une mère donc bien sûr depuis qu'elle est là je réfléchis différemment mais je n'ai pas envie que les gens décident à ma place. Donc je rencontre quand même les gens même si parfois on

me propose quatre mois en Afrique, et là je me dis que non ça va être trop compliqué. Mais il y a des femmes qui le font. Hélène Louvart¹¹⁹ elle ne s'est jamais arrêtée, elle a cinq enfants et elle n'a jamais refusé le moindre film. Après un chef opérateur, c'est moins de préparation. Une semaine de repérages si c'est à l'étranger, puis il revient faire une semaine de découpage, puis il enchaîne avec le tournage. Moi normalement si on me dit qu'on va faire un tournage en Afrique il y a quand même les deux mois de préparation en Afrique avant donc c'est bien plus compliqué. C'est vraiment quand on est une femme que la question se pose. Un assistant réalisateur qui a un enfant on se dit qu'il y aura la mère pour garder l'enfant. Après rien n'est impossible, j'ai une amie qui a fait un tournage trois jours avant d'accoucher. Moi je n'ai pas fait grand chose pendant ma grossesse parce qu'il se trouve qu'on ne m'avait pas proposé grand chose à ce moment-là et comme j'avais beaucoup travaillé avant j'ai profité de ce moment-là pour moi et puis j'étais une vieille future maman. La reprise est délicate et m'a fait me poser pleins de questions. Notamment si je devais accepter des choses qui me plaisaient moins en thématiques et en ambition pour pouvoir ne pas trop s'éloigner. J'avais eu de la chance avant.

Un enfant ça aime bien le régulier, s'il est habitué à ce que ses parents ne soient pas là le soir et que c'est une nounou qui s'occupe de lui mais qu'il sait qu'il va passer le week-end avec eux c'est bien. Un intermittent, il est là, il est pas là, après il est carrément absent, c'est difficile d'offrir un cadre. Sauf quand tu es en couple avec quelqu'un qui n'est pas du tout en intermittence ou que tu organise ton métier un peu différemment en choisissant des choses qui donnent un cadre à ta vie.

¹¹⁹ Chef opératrice connue pour son travail sur *Pina* (2011) de Wim Wenders, *Peur de Rien* (2015) de Danielle Arbid, et *Beach Rats* (2017) d'Eliza Hittman.

C'est mal vu d'avoir des enfants ?

Bah oui on aime bien que les assistants soient corvéables à merci. Un régisseur bien corvéable aussi. Donc forcément quand tu dis que tu voudrais bien rentrer à 18h30 parce que voilà, c'est compliqué. Mais bon à partir du moment où le travail est fait, il faut arrêter de s'excuser.

Mais le truc c'est de faire en sorte que les autres ne choisissent pas à ta place. C'est plutôt la production qui aime que tu sois corvéable, pas forcément les réalisateurs. Il y a aussi une pression dans l'équipe.

Quel est votre parcours ?

Je peux vous parler du métier d'assistant réalisateur que j'ai commencé en France. Je vivais à Cannes et j'ai commencé sur la Côte d'Azur à une époque où beaucoup de films américains s'y tournaient. Donc l'idée c'était de faire des films américains en France. Et après quand j'ai commencé à être connu dans le métier on m'a appelé pour faire des films français. Mais j'ai appris dans un contexte où le métier d'assistant est un métier d'organisation, de production. Et quand j'ai commencé à faire des films français, j'ai amené ma méthode. En amenant cette méthode, il s'avère que les réalisateurs avec lesquels je travaillais étaient très contents d'être secondés par quelqu'un qui leur enlève toute la partie « organisationnelle ». À telle enseigne que j'ai rencontré un jour Costa Gavras¹²⁰ pour un projet qui ne s'est pas fait, il revenait d'avoir fait *Missing* aux États Unis, on parlait des assistants et il m'avait dit que quand il était arrivé, c'était le premier film américain qu'il faisait, et il s'est retrouvé pris en main par un assistant. Il disait que même le simple fait que le premier donne le moteur de la caméra, ça permet au réalisateur de se concentrer complètement sur les choses essentielles, qui sont raconter l'histoire et la direction d'acteurs. Depuis, le travail d'un premier assistant a considérablement évolué dans cette direction.

Y a-t-il des différences flagrantes entre les méthodes américaines et françaises ?

Maintenant, je ne sais pas, je ne fais pas de films français mais disons que tous les techniciens français que je connais et qui sont à cheval entre la France et l'international me disent que c'est beaucoup plus de l'organisation.

¹²⁰ Réalisateur grec connu pour *Z* (1969), *Missing* (1982), *Amen* (2002) et *Le Capital* (2012).

Mon sujet de mémoire porte sur la potentielle influence esthétique de l'assistant.

Il y a peut-être beaucoup à dire mais aussi peut-être très peu.

Moi je peux vous dire, le côté créatif du travail de premier assistant c'est deux choses :

Le réalisateur n'est pas forcément quelqu'un de pratique. Souvent, plus ils sont créatifs, moins ils ont de sens pratique. En revanche le premier a complètement intérêt à avoir les pieds sur terre. Pour moi l'intervention créative d'un premier assistant, c'est de comprendre la créativité du réalisateur avec lequel il travaille et d'arriver à faire en sorte que sur le plan pratique on puisse aller dans cette direction. Moi ça ne m'est jamais arrivé de me retrouver avec un réalisateur le matin pour parler du concept de la scène qu'on allait tourner, ça non. Si j'en suis là c'est que j'ai déjà fait tout ce que j'avais à faire.

Alors sur le plan créatif, quelles responsabilités peut avoir le premier assistant ? De s'occuper des fonds, oui, bien sûr que ça permet de faire preuve de créativité. Je pense que si on fait bien son métier, dans la mesure où on va comprendre la créativité d'un réalisateur pour aller dans son sens, on est aussi capable de faire vivre une scène, pas seulement comme il le veut. Quand je regarde un film, je regarde souvent la figuration. Les gens, quand on leur demande d'aller d'un point A à un point B, si on ne leur met rien dans la tête, ils ne vont pas forcément marcher avec un rythme lié à quelque chose, et ce n'est pas « regardable ». Il suffit de leur faire penser à quelque chose, leur donner un rôle en 3 secondes. C'est aussi une histoire d'observation, de regarder la vie et de la recréer. Mais d'un point de vue de la créativité, c'est quand même très limité. Parce que la base même du travail n'est pas du tout artistique. Mais vous justement, comment voyez-vous ce métier ?

Justement, mon point de vue évolue beaucoup en fonction des personnes que je rencontre et pour l'instant les assistants que j'ai rencontrés étaient plutôt très français, plutôt versés dans les films d'auteurs et portés sur l'idée que l'assistant apporte des choses d'un point de vue créatif, surtout pendant la préparation.
Comment se passe pour vous la préparation ?

Je peux vous faire la liste des projets sur lesquels j'ai travaillé mais par exemple, pour amener quelque chose à Roman Polanski¹²¹, il faut être fort! Chaque réalisateur a besoin qu'on lui apporte quelque chose. Roman a besoin de quelqu'un qui l'organise parce qu'il est à l'opposé de quelqu'un qui peut organiser quoi que ce soit. En plus, il comprend très bien qu'il n'a pas d'efforts dans ce poste là à faire. Il se dit aussi, comme disait Costa pourquoi se déconcentrer des choses importantes ? Après il y a la télévision où c'est un peu différent, il y a des réalisateurs de télé qui sont des faiseurs, il faut qu'ils avancent vite. Eux, ont un sens de l'organisation. À part qu'ils ne peuvent pas gérer les dates des acteurs, comme dans le cinéma.

Il y a des règles à respecter sur comment faire travailler l'équipe. Particulièrement aux États-Unis : faire manger l'équipe toutes les 6 h, 12h entre la fin d'une journée et le début d'une autre, etc. Si le réalisateur commence à gérer ces choses-là, le film sera « irregardable ». Il vaut mieux qu'il fasse son travail.

Mais les réalisateurs de TV savent quand même très bien où commence le travail de l'assistant et où finit le leur.

Dans une équipe d'assistants ça se voit aussi : au départ du projet le premier a une vision globale du projet et au fur et à mesure ça s'affine et ça va plus vers le détail. Le premier gère le plateau au jour le jour, ce qui ne l'empêche pas de penser au futur, mais c'est le second qui est là pour gérer tout le reste : amener les acteurs sur le plateau, faire en sorte que tout ce qui doit être sur le plateau y soit, anticiper les journées suivantes, et soulager le premier. Le travail d'équipe c'est bien définir les responsabilités de chacun, et surtout ne pas empiéter sur les responsabilités des

¹²¹ Réalisateur polonais avec qui Mishka Cheyko a collaboré sur *Frantic* (1988), *Lunes de Fiel* (1992), *La Jeune fille et la mort* (1994) et *La Neuvième porte* (1999).

uns et des autres pour faire avancer les choses. Maintenant, dans les relations qu'on peut avoir, il y a plusieurs choses : on peut faire la liste d'en quoi consiste le travail de premier assistant, et après, chacun en fera quelque chose de différent en fonction des gens avec lesquels on travaille.

Il se crée des dynamiques. Avec Roman il arrive un moment où on n'a plus tellement besoin de se parler. Quand on connaît bien quelqu'un, on sait très bien comment il fonctionne et dans quelle direction on va aller. Roman par exemple, le premier film que j'ai fait avec lui c'était *Frantic* (1988) et je l'ai préparé pendant 13 semaines. Pendant la préparation, j'ai vu Roman entre 13 et 15 fois. Parce que Roman ne perd pas de temps à discuter des choses en long, en large et en travers, on dit les choses et on les fait. Quand on faisait les repérages, par exemple, on allait voir un endroit, et là aussi c'est une histoire des responsabilités de chacun. Dans le système français quand j'ai commencé, l'assistant faisait les repérages, s'occupait du casting, et les compétences d'un premier assistant sur le plan visuel ne sont pas forcément celles de quelqu'un qui va faire un plan de travail impeccable, qui va gérer le chantier, c'est plutôt une affaire de chef décoration, les repérages. Avec le directeur de la photographie, à un moment donné, parce que les deux responsables de l'aspect visuel d'un film c'est le décorateur et le directeur de la photographie. Donc en repérages avec Roman, on arrivait par exemple devant un grand hôtel et là on demandait à Roman « alors, de quel côté tu veux que la voiture arrive ? », et il répondait « je n'en sais rien ». Si on pose une question précise à Roman trop longtemps à l'avance, il ne se concentre pas et ne peut pas y arriver.

Là, peut-être que la créativité du premier assistant c'est de commencer à réfléchir et de voir ce qui sera le mieux pour la scène. Mais il faut toujours se laisser la possibilité de faire évoluer les choses. Je suis toujours parti du principe qu'un film doit être bien préparé de sorte à pouvoir être changé facilement. Parce qu'on ne peut pas exiger d'un créateur de le mettre devant une situation où il arrive le matin et il dit « finalement j'ai une autre idée » et on lui répond « non, nous on a préparé ça, il faut faire ça ». Ce n'est pas comme ça qu'on fait les films. C'est à mettre sur le

compte de la créativité d'un assistant : comprendre la créativité d'un réalisateur pour faire en sorte de lui donner la possibilité de changer d'avis.

Roman on ne l'a jamais mis dans une situation où il arrive le matin et il demande « alors, qu'est-ce qu'on fait ? » « Alors voilà, on a préparé ça. » « Ah. Et si on fait comme ça c'est possible ? » « Non ». Oui, ça sera possible. Ça prendra un peu de temps mais oui, on le fera.

Là où le premier doit être créatif c'est que si on est prêt pour faire telle chose, et que ça va prendre 40min de bouger, il faut avoir l'idée d'aller faire dans ce temps là un plan qu'on devra de toute façon faire à un moment donné, pendant qu'on prépare l'installation.

Un plan de travail, ça bouge sans arrêt. Avant les ordinateurs, c'était long de changer les choses. Les scénarios n'évoluaient que très peu pendant le tournage et on essayait de figer au maximum le plan de travail. Ils étaient figés à une époque où le réalisateur arrivait sur le plateau avec une liste de plans très précise. Mais quand on voit ces films, ils étaient tournés de façon très simple. Il n'y avait rien d'extrêmement complexe donc ça pouvait se faire comme ça de manière très simple. Les choses ont évolué, peut-être pas toujours dans le bon sens parce c'est tellement facile de changer les choses que les nouvelles pages de scénario peuvent arriver n'importe quand. C'est un peu un challenge.

La créativité du premier assistant c'est aussi d'accepter ce genre de choses et de s'adapter.

Quand j'ai fait *Ronin*¹²², on a commencé à préparer le film alors qu'il n'y avait pas d'acteur principal. C'était difficile de trouver un acteur principal. Au bout de quelques semaines on s'est arrêtés, moi je pensais que le film ne se ferait jamais parce qu'ils n'arrivaient pas à trouver l'acteur qui allait justifier le financement.

Je suis parti en vacances et le producteur m'a appelé pour me dire que l'agent de De Niro était en train de lire le scénario et que s'il acceptait, on repartait sur la préparation. Je me suis dit que De Niro ne ferait jamais un truc comme ça. J'étais en vacances en Italie, je suis arrivé et j'ai dit à ma femme « écoute, je suis là,

¹²² Film réalisé par John Frankenheimer en 1998

ils disent pour quelques jours mais je vais sûrement rester plus longtemps parce que le film ne se fera pas ». Toujours est-il que quelques jours après le producteur m'appelle et me dit que De Niro avait accepté et qu'on relançait toute l'opération. Je suis donc revenu travailler, et la condition de De Niro c'était des réécritures du scénario avec David Mamet¹²³. Qui a demandé trois semaines pour écrire le scénario, pour une somme assez importante. Pendant les trois semaines, pas d'interruption, il ne fallait pas le déranger, le producteur proposait de l'appeler mais il refusait. Alors on a continué à préparer en parallèle et la date de tournage approchait. Au bout de trois semaines, le scénario nous arrive, on était à deux semaines du tournage. C'était un samedi, Frankenheimer¹²⁴ m'appelle et me dit « Mishka, le scénario est arrivé, je te le fais parvenir ». J'allais sortir dîner quelque part avec ma femme, il me le fait déposer devant chez moi. On rentre vers 23h, je trouve l'enveloppe avec le scénario dedans. J'appelle John Frankenheimer qui me dit « lis-le, appelle-moi dès que t'as fini. » Je lui réponds que je l'appellerai le lendemain matin pour 10h, il me dit « Non non non, NOW¹²⁵ ».

Je m'assois dans le salon, je lis, deux heures après, je l'appelle. C'était complètement différent. Je lui dis que je pense qu'il faut décaler le tournage de deux semaines. John Frankenheimer ne veut pas. Il me dit de venir le lendemain matin chez lui. Je le vois le lendemain, avec le producteur Frank Mancuso¹²⁶. Frank me demande ce que j'en pense, pendant que John Frankenheimer est au téléphone, nous sommes tous les deux d'accords sur le fait qu'il faut repousser le début du tournage. Le producteur dit « on pense qu'il faut décaler de deux

¹²³ Scénariste, réalisateur et producteur américain connu pour les scénarios de *Engrenages* (1987) réalisé par lui-même, *Des hommes d'influence* (1997) de Barry Levinson et *About Last Night* (2014) de Steve Pink.

¹²⁴ John Frankenheimer, réalisateur américain connu pour *l'Homme de Kiev* (1966), *L'Île du Docteur Moreau* (1996), et *Piège fatal* (2000).

¹²⁵ MAINTENANT

¹²⁶ Producteur américain connu pour la saga *Vendredi 13* (1981-1988), *La mutante* (1985) de Roger Donaldson, *Adieu Cuba* (2005) d'Andy Garcia, et *Restless* (2011), de Gus van Sant.

semaines ». John s'exclame que non ! En même temps c'était son retour au cinéma. C'était sa chance de revenir et donc il ne voulait surtout pas prendre le risque d'être planté par De Niro.

La créativité du premier c'était alors de dire « Ok, on y va ». Je suis rentré chez moi et au bout de deux jours j'ai ramené un plan de travail. J'ai trouvé un moyen de commencer par les scènes pour lesquelles on avait déjà les autorisations. Parce que la production était complètement paniquée. C'était une équipe importante aussi, qu'il fallait héberger.

Il faut réussir à faire rentrer le film que le réalisateur veut faire dans l'enveloppe (deux semaines à Paris, trois à Arles, un mois à Nice) et le contexte. C'était quinze semaines de tournage, et c'est rentré.

À part Roman Polanski, est-ce qu'il y a un réalisateur avec lequel vous avez beaucoup collaboré et qui vous a laissé une place ...?

Oui oui, il y en a plusieurs. J'ai beaucoup travaillé avec Lewis Gilbert¹²⁷, réalisateur anglais. Le 1er film que j'ai fait avec lui c'était *Moonraker* (1979), un James Bond. Après ça j'ai fait plusieurs films. Lewis était un monsieur très « bankable », c'est pour ça qu'il faisait beaucoup de ces gros films américains où il fallait avoir quelqu'un d'efficace. Il m'a beaucoup appris au niveau de la réalisation. La créativité d'un assistant c'est que quand on tourne une scène, (il fallait faire les journées, on avait tous les moyens qu'il fallait, toutes les conditions mais il fallait faire les journées quand même), quand à 15h de l'après-midi j'allais lui dire « tu sais, on a encore beaucoup à faire, on ne va jamais y arriver », il me disait « t'inquiètes pas on va y arriver. » Il réglait tout en trois plans. Le premier doit comprendre, grouper les plans ensemble, arriver à faire avancer les choses, choisir de mettre une deuxième caméra, etc. Tout ce qui peut faire en sorte, sans sacrifier la qualité,

¹²⁷ Connu pour *Moonraker* (1979), *Educating Rita* (1983), et *Shirley Valentine* (1989), sur lesquels a travaillé Mishka Cheyko.

d'arriver à finir dans les temps. Finalement il y a pleins d'aspects de la créativité de l'assistant !

Est-ce que ce n'est pas aussi un poste privilégié en ce qui concerne l'observation ?

On voit tout en tant qu'assistant, est-ce que c'est pas idéal pour apprendre ?

On a intérêt à tout voir, oui! Mais on n'a pas seulement intérêt à tout voir, il faut aussi tout comprendre. Et pour tout comprendre, c'est l'expérience qui aide beaucoup. Moi quand j'ai fait *Moonraker*, j'avais 31 ans. Un gros film comme ça à 31 ans, maintenant ça ne se passe plus. Il y avait beaucoup de travail à l'époque, on montait les échelons beaucoup plus facilement. Il suffisait parfois de faire juste un film en tant que troisième pour être rappelé pour être second, etc. À 31 ans heureusement que c'était une machine très bien huilée avec des gens très efficaces dans tous les domaines. J'ai beaucoup appris parce que j'ai aussi été beaucoup aidé par tous ces gens-là. Lewis a cette qualité c'est qu'il est un cinéaste, un *filmmaker*, un auteur aussi. Il a fait 94 films importants dans sa carrière. Il m'avait raconté qu'il devait faire un film qui s'appelait *Kharthoum*, qui a été annulé. Il est revenu chez lui. Un film comme *Kharthoum* c'était vraiment lui ouvrir la porte du marché américain à l'époque. Il était déçu, il est rentré à Londres, sans rien à faire et besoin de travailler. Il a donc écrit un scénario avec un copain à lui¹²⁸ : *Alfie* (1966). Comme il n'avait personne pour le produire, il l'a produit lui-même ! Ça a été non seulement un succès formidable, mais il est aussi devenu riche. Après *Moonraker*, il ne voulait plus faire de Bond, il voulait passer à autre chose, retourner faire ses films. Il a fait *Educating Rita*, un film formidable avec Michael Caine et Julie Walters, tiré d'une pièce que Lewis avait adoré, écrite par Willy Russell (un anglais de la génération des Beatles, venant de Liverpool.) *Educating Rita* a été un franc succès. C'est l'histoire d'une coiffeuse qui s'inscrit à l'université d'été à Liverpool et qui rencontre un

¹²⁸ Bill Naughton, scénariste aussi connu pour *Chaque chose en son temps* (1966) et *Irrésistible Alfie* (2004)

professeur qui s'attache à elle. Lui est un vieil alcoolique célibataire, qui d'un coup se trouve une mission.

Le film est très joli. On en a fait un autre dans le même genre qui s'appelle *Shirley Valentine*, un film qui a aussi eu beaucoup de succès. Avec lui j'ai aussi fait *Stepping Out* (1991), une comédie musicale, avec Liza Minelli. J'ai aussi fait un film en Israël qui s'appelait *Not Quite Paradise* (1985), une de ses productions. Donc j'ai pas mal bossé avec lui.

Après dans le cinéma français j'ai travaillé avec Gérard Oury¹²⁹. Ma notoriété dans le cinéma américain tourné en France a fait que des gens m'ont appelé pour des films français. Gérard Oury qui faisait de gros films et des comédies importantes. J'ai fait quatre films avec lui.

Est-ce que c'était différent de retrouver une production française ?

Pas du tout parce qu'en fait j'amenais ma « méthode » que j'avais appris en travaillant. Je me suis dit que ce qui comptait c'était l'efficacité. Et c'est aussi pour ça qu'on a commencé à m'appeler pour des films français. J'ai fait un film aussi qui s'appelle *Le Juge* (1984), avec Philippe Lefebvre qui avait été un grand premier assistant. Il m'avait appelé pour faire *Le Juge* avec lui parce qu'il voulait un premier qui allait lui organiser les choses. Il savait très bien le faire mais il n'en avait pas le temps. Non seulement pas le temps, mais en plus sa concentration devait aller ailleurs.

Au départ je ne me suis pas entendu avec le directeur de production. C'était à l'époque où les productions françaises commençaient à payer en dessous du minimum syndical, c'était -10% du minimum syndical, et j'ai donc dit que je ne le faisais pas. Le directeur de production avait tenté de justifier ça en disant que c'était le premier film de Philippe. Mais ce n'était pas le mien. On ne s'est pas entendu, j'en ai parlé à Philippe. Je n'ai donc pas fait le film. L'erreur française qui a été faite

¹²⁹ Réalisateur français notamment connu pour *Le Corniaud* (1965), *La Grande Vadrouille* (1966), *Les aventures de Rabbi Jacob* (1973) et *l'As des As* (1982).

c'est d'aller chercher un premier assistant qui n'avait pas d'expérience pour être au service d'un réalisateur qui en plus d'avoir de l'expérience était extrêmement exigeant. Le pauvre garçon n'a pas tenu le choc. Au bout de deux semaines, on m'a appelé pour le remplacer. Quand je suis arrivé, quand Philippe m'a appelé, il m'a dit de venir tout de suite. Il m'a dit qu'il avait exigé deux choses : moi et la cantine. Parce qu'il n'y avait pas de cantine, chacun était livré à lui même pour manger à droite et à gauche : les gens ne revenaient pas.

Le travail d'un premier assistant ça ne peut pas être seulement d'essayer d'accompagner un réalisateur dans son film en essayant de lui donner une ou deux idées de réalisation dont il n'a, la plupart du temps pas besoin.

En fait l'assistant est vraiment là pour fournir un cadre ?

Oui, organiser le travail. De façon créative.

Chacun fait quelque chose de son travail. Pas seulement chez les premiers mais aussi les réalisateurs.

Il y a différents types de réalisateurs. Ils sont rarement complets. Roman est une exception, parce qu'il est vraiment complet. Il comprend tous les aspects de la fabrication d'un film. Dans sa créativité il y a une chose pour laquelle il est extrêmement organisé, c'est dans le fait qu'il ne mélange pas tout. Il ne mettra jamais la caméra en place avant d'avoir vu ce que les acteurs vont faire. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir des idées sur la scène qu'il va tourner.

Au début du tournage, je le regardais, et sur le plateau il est très intense. Il y avait visiblement un truc qui ne marchait pas. Alors il fermait les yeux, réfléchissait et revenait avec une solution. En fermant les yeux, il regardait le film.

Au niveau de la complémentarité d'un premier assistant et d'un réalisateur, le premier assistant ne peut pas être le complément d'un réalisateur lorsqu'il s'agit de savoir comment raconter l'histoire parce que même s'il regarde le film dans sa tête il ne va pas voir le même film. Chacun voit un film différent, bien entendu. Il faut donc amener tout le reste.

Quelle est votre relation aux chefs opérateurs ?

Excellente! J'ai beaucoup d'amis directeurs de la photographie. Ces amitiés se créent sur un plateau. Le directeur de la photographie, organise son département, son travail, est complètement tributaire du premier assistant dans la mesure où le premier va lui donner le temps qui lui sera alloué et lui donner la possibilité de venir tourner en extérieur au bon moment pour la lumière. Au niveau de la créativité du premier assistant il faut donc aussi comprendre comment travaille le directeur de la photo, comprendre la lumière, ...

J'ai commencé à faire de l'enseignement en Italie et organiser notamment un *workshop* avec Darius Khondji et moi. Darius parlait surtout du travail de chef opérateur et moi j'étais là pour remettre les choses dans le contexte de l'organisation d'un tournage.

Est-ce qu'il y a une sorte de trio qui se forme avec le chef op?

Oui, sur un tournage il y a trois personnes : le réalisateur, le directeur de la photographie et le premier assistant. On ne peut pas réussir à faire avancer le chantier sans avoir l'avis de ces trois-là. Et pour faire avancer les choses il faut les éléments de chacun. Bien sûr que pour ce qui est d'imaginer un plan, c'est le réalisateur et le chef opérateur, pas l'assistant. Mais pour tous les éléments de disponibilité des gens, le temps imparti, etc, c'est le premier. Le côté créatif c'est aussi de pouvoir discuter de l'ordre de tournage des plans en fonction de la mise en scène et de la lumière. L'interaction entre le premier assistant et le directeur de la photographie est constante : le soir « demain on fait ça, de quoi tu as besoin ? et de combien de temps ? ». Parce qu'en fonction de ça on détermine l'heure de convocation des acteurs, etc. On peut faire une mise en place avant le maquillage parce qu'ils auront le temps de se préparer pendant l'installation ou alors on les fait commencer au HMC avant qu'ils viennent sur le plateau, etc. C'est pour ça, comme on travaille beaucoup ensemble, les liens d'amitié peuvent se créer. Comme j'ai la

chance de travailler beaucoup à l'international j'ai rencontré beaucoup de gens et ça me plaît de pouvoir inviter des chefs opérateurs de renom dans des *workshops* (au Centro Sperimentale¹³⁰).

Dans ces métiers, les gens sont passionnés. Et la passion c'est communicatif. J'ai pu observer beaucoup de directeurs de la photographie éclairer, mais je n'ai jamais eu le temps d'écouter précisément le détail de ce qu'ils faisaient et pourquoi ils le faisaient.

De 1933 à 1937 il y a eu des Oscars pour les premiers assistants. Alors que la plupart n'étaient pas crédités au générique.

Ah oui ? Je ne savais pas ça... Après les premiers assistants aux États-Unis... Quand je suis rentré à la DGA (Director's Guild of America), on m'a donné un DVD avec tout l'historique. Les assistants étaient en costume cravate. Toute la direction dans le cinéma, c'était costume cravate. Et en tant qu'assistant tu appartenais à la classe dirigeante. Après il y a eu ce terme de « *line producer* » pour qualifier l'assistant. « Line », parce que quand tu fais un budget il y a tout ce qui est « above the line » (acteurs principaux, réalisateur, producteur, droits, auteur) « et below the line » (coût de fabrication du film et le 1er sous la ligne c'est le production manager). Pour le travail de premier assistant aux États-Unis il y a parfois des *producing credits*. Les origines du travail de premier aux États-Unis, c'était purement un métier de production. C'était quelqu'un qui disait au metteur en scène « non, on fait comme ça », parce qu'il avait le pouvoir du studio pour imposer des choses. À Hollywood il y a toujours un engouement pour ce qui est exotique. (Notamment en ce qui concerne des chef opérateurs étrangers qui sont alpagués par les États-Unis). Le premier film que j'ai fait aux États-Unis c'était *Alien : la Résurrection*¹³¹, et quand je suis arrivé là bas des gens venaient me voir dans mon bureau comme une curiosité, « ah c'est toi qui travaille avec Roman Polanski! ».

¹³⁰ Grande école de cinéma située à Rome.

¹³¹ Réalisé par Jean-Pierre Jeunet en 1997.

Il y a aussi beaucoup d'anglais qui sont arrivés et qui ont rajouté une petite touche de créativité au métier, qu'il n'y avait pas aux États-Unis. Et ça a plu. Entre les deux systèmes, il y en a un troisième qui a pris le bien des deux. Et ça, ça relève de la créativité.

Dernière question : Quelle est la place d'une femme en tant qu'assistante ?

Oh oui je peux t'en parler de tout ça parce que je l'ai vécu. La misogynie du cinéma français et italien au niveau surtout des équipes caméra est impressionnante. J'ai vu une des premières femmes à être assistante caméra en France. Il y en a plusieurs qui ont suivi assez naturellement. Se plaçant les unes les autres.

J'ai fait un film il y a trois ans en France, avec Mikael Håfström¹³², qui s'appelle *Shanghai* et à ma surprise, il y avait de plus en plus de filles dans les équipes caméra. Elles se sont fait leur trou. Et pourtant en tant que directeur de la photo il n'y en a pas beaucoup. Ça commence, mais c'est encore un peu cloisonné.

D'un point de vue assistant, je faisais un film international, à la Gaumont, un film de Gérard Oury¹³³, et je devais avoir un garçon qui s'appelle Luc Etienne en tant que second. Luc m'appelle, peut-être deux semaines avant son début, et on lui proposait une série anglaise en tant que premier. Il s'est fait remplacer par Fanny Aubrespin. À la Gaumont Internationale, une maison de production poussiéreuse, je suis allé voir Marc Goldstaub qui était le directeur de production, et je lui dit « est-ce que Luc vous a appelé ? » « Oui oui, qui allez-vous prendre ? » « J'en ai parlé avec Luc, je vais prendre Fanny ». Il répond « Ah. » Et il s'en va. Puis il revient et me dit « Mishka, vous êtes sûr qu'il faut une fille pour faire ce travail ? Parce que moi l'assistantat mise en scène je vois vraiment ça comme un métier d'homme. » Et je lui dit « Mais il y a bien des femmes directrices de production! Comment en sont-elles arrivées là ? » Parce que pour être directeur de production il faut passer soit par l'assistantat soit par la comptabilité. Et en général ceux qui

¹³² Réalisateur suédois connu pour *Ondskan* (2003), *Chambre 1408* (2007) et *Le Rite* (2011).

¹³³ *La Soif de l'Or*, de Gérard Oury, en 1993.

viennent de l'assistanat au moins comprennent comment se tourne un film. Fanny a fait le film et était géniale.

Depuis je travaille beaucoup avec des secondes absolument formidables. Mais encore une fois, elles ont du mal à devenir premières assistantes. Il faut dire aussi qu'il y a une différence du point de vue de l'autorité... Je ne sais pas si c'est la bonne chose à dire mais un garçon sur un plateau a peut-être plus d'autorité... Encore que l'autorité, je sais pas! Je n'ai jamais gueulé sur personne. L'autorité tu l'imposes par ce que tu sais faire. »

Dossier de Partie Pratique

- Seconde assistante sur le tournage d'un TFE Fémis, *La Mangeuse d'Hommes*, réalisé par Baptiste Drapeau
- Première assistante sur le tournage du clip *Or* (renommé *Sur Ton Corps* en post-production) et réalisé par Diarra Sourang.
- Première assistante sur le tournage du film expérimental en 3D *Une Histoire d'Amour*, réalisé par Julien Charpier.

Adèle Outin
06/04/1994
6 rue de la Fontaine au Roi,
75011 PARIS
06 48 55 89 13
adele.outin@gmail.com
PERMIS B

Assistante Mise en Scène

FORMATION

ÉCOLE LOUIS-LUMIÈRE, (SAINT-DENIS) Master Cinéma
Mémoire sur *L'Influence Esthétique de l'Assistant mise en scène au cours de la production d'un film de fiction*, sous la direction de John LVOFF et Louise MOLIÈRE

UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT (PARIS) Licence 3 Arts du Spectacle parcours Études Cinématographiques

Formation théorique en histoire du cinéma, analyse filmique, et esthétique de l'art

LYCÉE GABRIEL GUIST'HAU (NANTES) Ciné-Sup

LYCÉE FRANÇOIS MAGENDIE (BORDEAUX) Bac S OIB Américain Mention Très Bien

EXPERIENCES DE TOURNAGE

. ASSISTANTE MISE EN SCÈNE

- **1ère Assistante Mise en scène** sur le tournage du clip *OR*, réalisé par Diarra Sourang, film de fin d'études de l'École Louis-Lumière

- **2nde Assistante Mise en scène** sur le tournage du court-métrage *La Mangeuse D'Hommes*, réalisé par Baptiste Drapeau, film de fin d'études de la Fémis. Expérience de « rouling »

- **1ère Assistante Mise en scène** sur le tournage du clip *Gymnopédie n°4*, Keys Zuna, réalisé par Matthieu Liénart. Tournage sous l'eau

- **1ère Assistante Mise en scène** sur le tournage de *The White Queen*, de Carl Demaille, film de fin d'études à l'École Louis-Lumière. Tournage avec un chat

- **1ère Assistante Mise en scène** sur le tournage d'*Aya et Noa* de Laura Brély. Court-métrage subventionné par la région de l'Eure. Gestion d'une équipe de 26 personnes

. MISE EN SCÈNE

- **Réalisatrice** d'un court métrage de comédie musicale *Ta Robe Cintrée* à l'École Louis-Lumière.

. IMAGE

- **Co-créatrice et cadreuse** pour la chaîne Youtube *Superbes Héroïnes* avec Roxane Bret. Entretiens de femmes parlant de leur métier et leur rapport à la féminité

- **Assistante image stagiaire** sur le tournage de la série *Ainsi Soient-ils*, Zadig Production, diffusée par Arte.

COMPÉTENCES PARTICULIÈRES

. LANGUES

Anglais Bilingue
Espagnol intermédiaire

. AUTRES

Collaboration image au projet de recherche *Corps Infini*, mis en place par l'École Louis Lumière et le Labex, porté par Claire Bras et Kitsou Dubois

Assistante caméra et chef opératrice sur plusieurs court-métrages réalisés dans le cadre du cursus de l'École Louis-Lumière. Tournages en numérique et 35mm

Habilitation électrique BR datée de 2018

Comédienne et secrétaire, association de théâtre étudiant *Ta Mère en Costume*

Professeur particulier de physique, mathématiques et anglais, niveau 1ère S et 3e

Caissière-réassortisseuse chez U Express (PARIS 6e)

Note d'intention

La Partie Pratique (PPM) articulée autour du mémoire intitulé *Influence esthétique de l'assistant mise en scène au cours de l'élaboration d'un film de fiction* sera constituée d'un ou plusieurs rapports d'expériences.

En effet, cette partie pratique s'effectuera en essayant de tirer des conclusions de plusieurs expériences différentes, mises en relation par la problématique posée. Ces expériences sont les suivantes :

- participation au tournage d'un film de fin d'études (TFE) Fémis en tant que seconde assistante mise en scène. Les enjeux de ce film, son budget, et la place privilégiée que j'y aurais me permettront d'observer le travail d'une assistante autre que moi. Il s'agira d'un tournage étudiant qui sera tout de même déjà traversé par de nombreux enjeux professionnels. Le compte rendu de cette expérience au poste de seconde constituera la première partie de mon dossier PPM.
- En second lieu, je compte être assistante sur certaines PPM de mes camarades. J'assisterai notamment Diarra Sourang dans la réalisation de sa PPM. Le tournage sera court, mais séparé entre studio et extérieur. Il s'agira d'un clip dont les enjeux de lumière seront privilégiés. La réalisatrice sera également chef opératrice, ce qui me laissera certainement un peu de place pour apporter ma pierre à l'édifice esthétique du projet.
- Enfin, ma dernière expérience sera sur le plateau d'un tournage en 3Ds pour la PPM de Julien Charpier, où je cumulerai les rôles d'assistante et d'actrice. Le rapport qui s'établira alors avec le réalisateur m'importe beaucoup, même si je reste consciente que ce genre d'expérience reste extrêmement marginale dans le milieu professionnel.

En somme, ma PPM se fera sous forme de comptes rendus entrecroisés, permettant ou non de tirer certaines conclusions quant à ma problématique de

départ. Il s'agira de rapports rigoureux, tenus tout au long de chaque expérience, et suivant une même matrice : préliminaires - préparation - tournage - conclusions.

Ces comptes rendus seront accompagnés de différents documents préparatoires ainsi que quelques photographies de tournage. J'analyserai, pour l'une de ces expériences, les choix esthétiques de la réalisatrice, et à élaborerai un premier court-métrage avec des images de référence, pour qu'elle s'en inspire. Le film en question étant un clip, cette entreprise est plutôt envisageable. Il permettra de dégager certains enjeux primordiaux de la constitution d'un film et des réflexions artistiques qui lui incombent. Il servira surtout à me confronter à certaines idées esthétiques précises dégagées du scénario, et à la manière dont je pourrais les proposer en préparation et au tournage. Il s'agira de garder de ce travail les éléments venant mettre en lumière les aspects esthétiques de ma participation à un projet en tant qu'assistante. Ces expériences feront l'objet d'une synthèse.

Les synthèses de chacune de ces trois expériences auxquelles j'ai été confrontée se trouvent en quatrième partie du corps de mon mémoire.

OR

- Liste technique

| MES | | | |
|--------------------------------|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| Réalisatrice | Diarra Sourang | sourang.dia@gmail.com | 06 30 58 02 34 |
| Assistante Réalisatrice | Adèle Outin | adele.outin@gmail.com | 06 48 55 89 13 |
| Scripte | Léa Mothet | lea.mothet@gmail.com | 06 98 83 09 28 |
| Chorégraphe | Patrick Helan | pathel3@free.fr | 06 08 09 42 77 |
| Directeur Artistique | Titouan Ralle | titouan.ra@gmail.com | 06 23 23 31 72 |
| IMAGE | | | |
| Chef Opératrice | Diarra Sourang | sourang.dia@gmail.com | 06 30 58 02 34 |
| Chef Electricien | Léo Lotz | leo_lotz@hotmail.fr | 06 04 48 49 35 |
| Chef Machiniste | Clotilde Cœurdeuil | clotilde.coeurdeuil@yahoo.fr | 06 47 58 45 16 |
| 1er Assistant Caméra | Pierre Potonnier | pierre.potonnier@gmail.com | 06 98 33 34 63 |
| 2nd Assistante Caméra | Céleste Ougier | celestougier@gmail.com | 06 67 41 81 05 |
| Electricien | Marc Leyval | marc.leyval@gmail.com | 06 42 42 84 91 |
| Electricien | Idriss Blaise | blaisidriss@gmail.com | 06 76 78 12 01 |
| Machiniste | Julien Rabia | julienrabia@hotmail.fr | 06 18 27 89 78 |
| Machiniste | Basile Baudalet | basile.baudalet@gmail.com | 06 58 03 91 21 |
| Steadycamer | Simon Veniel | simon.veniel@gmail.com | 06 88 82 54 73 |
| Opérateur Grue | Paul Colange | paul.colange@outlook.fr | 07 82 49 83 21 |
| Opérateur Movi | Boris Abaza | borisabaza@hotmail.com | 06 62 09 05 62 |
| DÉCOR | | | |
| Décoratrice | Léna Valéro | leenna1997@gmail.com | 06 87 20 05 78 |
| Décoratrice | Zoé Vidal | zoevie@live.com | 06 46 87 30 84 |
| HMC | | | |
| Costumier | Archibald Javier Gibut Monzon | archi.gibut@gmail.com | 06 66 52 30 18 |
| Maquilleuse | Elisabeth Pilarski | elisabeth.pilarski@gmail.com | 06 45 87 52 76 |
| POST-PRODUCTION | | | |
| Monteuse | Ophélie Noury | noury.ophelie@gmail.com | 06 46 28 84 09 |
| Etalonneuse | Diarra Sourang | sourang.dia@gmail.com | 06 30 58 02 34 |

- Bilan économique

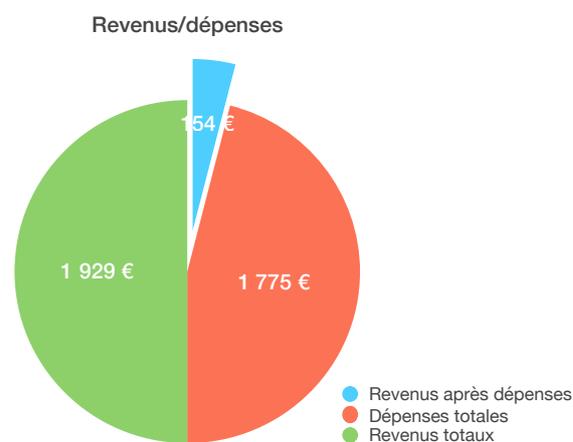
Or - du 5 au 9 mars et le 22 mars

Partie Pratique de Mémoire commune

| BUDGETS PPM | |
|-----------------------|----------------|
| Diarra Sourang | 610 € |
| Clotilde Cœurdeuil | 610 € |
| Adèle Outin | 305 € |
| Léo Lotz | 404 € |
| REVENUS TOTAUX | 1 929 € |

| ARGENT RESTANT | |
|------------------------|-------|
| Revenus après dépenses | 154 € |

| DÉPENSES | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| Décor - peinture dorée - draps blancs - laine | 173 € |
| Costumes - sous-vêtements - tissus - accessoires | 167 € |
| Maquillage | 99 € |
| Adhésif tapis de danse | 9 € |
| Nourriture - 5 repas pour 20 personnes - table régie | 363 € |
| Parking | 10 € |
| Location Next Shot - rails courbes - tête Cartoni Total Dutch - commande de point HF Chrosziel - grue Felix IV - tête Key Head 2 axes | 450 € |
| Location Steadicam | 100 € |
| Location Impact Évènement - Console lumière Grand'MA2 - Projecteurs lyre POINTE Beam | 404 € |
| DÉPENSES TOTALES | 1 775 € |



UNE HISTOIRE D'AMOUR

- Liste technique

| MES | | | |
|-------------------------------|--------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| Réalisateur | Julien CHARPIER | 06 71 73 70 73 | charpierjulien@yahoo.fr |
| Assistante Réalisateur | Adèle OUTIN | 06 48 55 89 13 | adele.outin@gmail.com |
| Scripte | Esther JACOPIN | 06 87 39 77 07 | estherjacopin@yahoo.fr |
| LUMIÈRE | | | |
| Chef op | Benjamin PHILIPPOT | 06 47 80 05 36 | benj.philippot@gmail.com |
| Chef élec | Thibault PASTIERIK | 06 68 48 13 68 | thibault.pastierik@hotmail.fr |
| Electro | Camille AUBRIOT | 06 50 13 33 13 | cam.aubriot@gmail.com |
| IMAGE | | | |
| Cadreur | Idriss BLAISE | 06 76 78 12 01 | blaisidriss@gmail.com |
| 1er cam | Clément RAPHIN | 06 98 60 74 79 | clement.raphin@gmail.com |
| 2nd cam | Corentin COURAGE | 06 32 27 85 51 | corentin.courage@gmail.com |
| Chef machiniste | Thomas WEYLAND | 06 86 54 50 93 | thomas.z.weyland@gmail.com |
| Machiniste | Louis DIDAUX | 06 87 89 84 72 | louisdidaux@hotmail.com |
| HMC | | | |
| Maquilleuse | Elisabeth PILARSKI | 06 45 87 52 76 | elisabeth.pilarski@gmail.com |
| | | | |