



HAL
open science

Quelle place pour l'assistant réalisateur en France ? Retour sur les ambiguïtés d'un métier et ses transformations depuis la fin des années 1970

Morgane Cholet

► **To cite this version:**

Morgane Cholet. Quelle place pour l'assistant réalisateur en France ? Retour sur les ambiguïtés d'un métier et ses transformations depuis la fin des années 1970. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01615558

HAL Id: dumas-01615558

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01615558v1>

Submitted on 12 Oct 2017

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

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



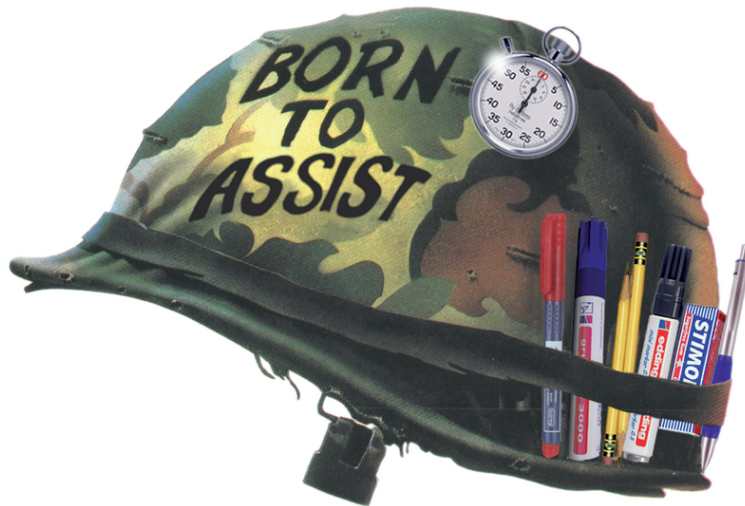
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université Rennes 2
Études cinématographiques
Master Arts, Lettres, Langues

Morgane CHOLET

QUELLE PLACE POUR L'ASSISTANT RÉALISATEUR EN FRANCE ?

RETOUR SUR LES AMBIGUÏTÉS
D'UN MÉTIER ET SES TRANSFORMATIONS
DEPUIS LA FIN DES ANNÉES 1970



Mémoire de Master recherche
Histoire et esthétique du cinéma
sous la direction de Priska Morrissey

Présenté et soutenu publiquement en juin 2017

Université Rennes 2
Études cinématographiques
Master Arts, Lettres, Langues

Morgane CHOLET

QUELLE PLACE
POUR L'ASSISTANT
RÉALISATEUR
EN FRANCE ?

RETOUR SUR LES AMBIGUÏTÉS
D'UN MÉTIER ET SES TRANSFORMATIONS
DEPUIS LA FIN DES ANNÉES 1970

Mémoire de Master recherche
Histoire et esthétique du cinéma
sous la direction de Priska Morrissey

Présenté et soutenu publiquement en juin 2017

Sommaire

Remerciements.....8

Introduction.....9

PARTIE 1

**ENTRE L'ENCLUME ET LE MARTEAU : UN MÉTIER DE
L'ENTRE-DEUX.....25**

Chapitre 1

Un métier proche de la réalisation ?27

A. Le métier d'assistant réalisateur, un tremplin vers la mise en scène ?..28

1. Retour sur l'imaginaire d'un métier préparant à la réalisation.....28

2. La confrontation aux chiffres issus des annuaires professionnels.....30

B. Un métier qui participe à la mise en scène ?.....37

1. Influencer les conditions de tournage.....37

2. La question du placement de la figuration.....39

3. À propos de quelques cas atypiques de collaboration entre réalisateurs et assistants réalisateur.....49

C. Un savoir-être et un savoir-comprendre plutôt qu'un savoir faire ?.....53

1. Un assistant réalisateur qui réalise ?.....53

2. Mener le film à sa fin : la véritable mission de l'assistant ?.....55

Chapitre 2

... Ou proche du directeur de production ?.....56

A. Porosité et proximité entre les deux métiers.....56

1. Assistant réalisateur et directeur de production : deux postes au point de rencontre entre un projet artistique et des impératifs budgétaires.....	57
2. Assistant réalisateur : un métier de plus en plus proche de la direction de production ?.....	60
3. À propos des réorientations d'assistants réalisateur vers la direction de production.....	62
B. Assistant réalisateur et directeur de production : deux fonctions qui restent bien distinctes.....	66
1. Le rôle décisionnaire du directeur de production contre l'avis consultatif de l'assistant réalisateur.....	66
2. L'humain au cœur du métier de l'assistant réalisateur.....	67

PARTIE 2

UN MÉTIER EN MUTATION ET EN VOIE D'INSTITUTIONNALISATION.....73

Chapitre 3

Depuis la fin des années 1970, un métier en mutation.....75

A. La perte de territoires : le glissement des castings et des repérages vers des professionnels spécialisés.....	75
1. Le casting et les repérages : des domaines traditionnellement pris en charge par l'assistant réalisateur.....	76
2. L'apparition des directeurs de casting et des repéreurs : depuis la fin des années 1970 jusqu'aux associations professionnelles.....	79
3. Une redéfinition des tâches mal vécue par les assistants ?.....	82
B. De l'impact de l'arrivée de l'ordinateur sur le métier d'assistant réalisateur et le renouvellement générationnel qui en découle.....	88
1. Une informatisation des méthodes de travail de l'assistant réalisateur.....	88

2. De Cinémachine à MovieMagicScheduling : des logiciels dédiés aux assistants réalisateur qui changent leur manière de travailler.....	90
3. Un renouveau générationnel parmi les assistants ?.....	92

Chapitre 4

Création de l'Association Française des Assistants Réalisateur de fiction (AFAR).....97

A. Actions et engagements de l'association.....	99
1. La charte de l'assistant.....	99
2. (Re)Définir le métier : l'enjeu des conventions collectives.....	101
3. La question des salaires.....	104
B. L'AFAR : un lieu d'échange et de valorisation.....	106
1. Lutter contre la solitude des assistants réalisateur.....	107
2. Une mise en valeur des membres et des actions de l'association.....	109
3. Une ressource d'outils mis à la disposition de tous.....	110
C. Une association parfois controversée.....	112
1. Un rapprochement avec les directeurs de production ?.....	112
2. L'AFAR, usine à gaz ou construction d'une Elite ?.....	113

Chapitre 5

Du développement de formations spécifiques au métier d'assistant réalisateur.....116

A. Panorama de l'offre de formations institutionnalisées.....	117
1. Des formations privées : une offre ancienne.....	117
2. Un véritable essor des formations privées et publiques spécifiques dans les années 2000 : le témoignage d'une reconnaissance du métier ?.....	119
B. Les enjeux d'une formation institutionnalisée au métier d'assistant réalisateur.....	126

1. Des maquettes pédagogiques témoins des diverses interprétations du métier.	127
2. Quelle place pour les castings et les repérages au sein des formations proposées ?	130
3. Nécessité et limites d'une formation institutionnalisée au métier d'assistant réalisateur.	132
Conclusion	140
Annexes	145
ANNEXE 1 : Questionnaire diffusé auprès des Licences Art du Spectacle de l'Université Rennes 2	146
ANNEXE 2 : Bulletins de réponse	147
ANNEXE 3 : Plan de travail, Janine ma place dans le monde (Felipe Vargas, 2010)	150
ANNEXE 4 : Feuille de service du vendredi 14 mai, Janine ma place dans le monde (Felipe Vargas, 2010)	151
ANNEXE 5 : Charte de l'AFAR	152
ANNEXE 6 : Filmographies	154
Bibliographie	188
Sources	193
Sitographie	194

*« Le 1er assistant réalisateur est si important
que son choix est critique pour le film ».*

John Frankenheimer

Remerciements

À l'issue de ce travail, je tiens présenter toute ma gratitude à Priska Morrissey, pour son aide, sa disponibilité, son écoute et l'attention qu'elle a su porter à mon travail durant ces deux années. Son soutien et ses conseils m'ont poussée à donner le meilleur de moi-même. Je souhaite aussi remercier l'université Rennes 2 et ses enseignants chercheurs, qui, chacun à leur manière ont pu m'aider et nourrir mon travail.

Mes remerciements vont également à Denis Bergonhe, Sarah Chevalier, Sonia Larue, Laurence Moinereau, Christian Portron, Maxence Robin et Dominique Talmon, pour le temps que chacun a pu m'accorder, leur gentillesse et l'aide qu'ils ont pu m'apporter, ainsi qu'à Élodie Gilbert qui s'est rendue disponible pour m'orienter dans mes recherches.

Je souhaite aussi remercier chaleureusement les personnes qui, de près ou de loin, m'ont soutenue, encouragée et écoutée : ma famille qui m'a toujours accompagnée et encouragée dans mes démarches, Benoit Chretien, François Cognard, Martha Cooper, Camille Delalande, Anaïs Guina, Laura Picart.

Enfin, je tiens aussi à adresser un merci tout particulier à Ugo Da Rocha pour son écoute, sa présence et son soutien sans faille qui m'ont été d'une aide précieuse.

Introduction

J'ai entendu parler du métier d'assistant réalisateur pour la première fois lors de ma deuxième année de Licence Arts du Spectacle à l'université Rennes 2. Je me suis intéressée à ce métier et, après avoir participé à quelques tournages étudiants – notamment au sein de l'équipe régie –, j'ai été frappée par la multiplicité des définitions et, partant, le flou qui entourait la caractérisation et l'horizon d'attente de ce métier. Ce constat a été le point de départ de ce projet de recherche, consacré au métier de l'assistant réalisateur, la définition – ou plutôt les – définition(s) de ses champs de compétences et surtout les points de tension qui existent entre, d'une part, un processus de professionnalisation depuis quelques années qui tend à faire de ce métier une profession à part entière et, d'autre part, l'imaginaire que charrie ce métier, bien souvent considéré comme l'antichambre du métier de réalisateur.

Les résultats d'une petite enquête que j'ai menée à l'automne 2016 auprès des étudiants inscrits en Licence Arts du Spectacle à l'université Rennes 2, permettront, je pense de saisir l'étendue de la méconnaissance du métier d'assistant réalisateur – y compris parmi des étudiants qui souhaitent travailler au sein de cette industrie – et l'imaginaire qui entoure encore aujourd'hui la fonction. J'ai conduit cette enquête en pensant qu'il était intéressant de sonder le point de vue des étudiants en études cinématographiques, plutôt, par exemple, qu'un public profane, interrogé dans la rue. Ces étudiants se situent justement entre profanes et professionnels, progressent du premier statut vers le second au cours de leurs études et cette position d'apprenant, projetant fantasmes et désirs professionnels, me semblait pertinente pour interroger les représentations et horizons d'attente liés à ce métier. Cette enquête a été menée sous la forme d'un questionnaire papier¹ distribué à l'ensemble des étudiants de licence, de la première à la troisième année. Les étudiants ont répondu anonymement aux questions qui leur ont été posées, à savoir : avaient-ils déjà entendu parler du métier d'assistant réalisateur et par quels moyens ? Pouvaient-ils resituer l'assistant au sein de la chaîne de fabrication d'un film ? Connaissaient-ils les tâches dont l'assistant réalisateur est responsable au cours de la préparation du film, du tournage et de la postproduction ? Avaient-ils connaissance d'une formation propre à cette fonction et quel pouvait être, selon eux,

¹ Vous pourrez trouver en annexe le questionnaire ainsi que des exemples des bulletins de réponse obtenus, annexes n° 1 et 2, pp. 146-149.

l'intérêt à suivre une formation professionnalisante de ce métier ? Les résultats de ce sondage montrent que le métier d'assistant réalisateur est méconnu même s'il convient ici de différencier les niveaux d'année. Les étudiants de deuxième et troisième année d'études, amenés à participer à des ateliers et des tournages, sont plus familiers de la fonction. Seulement deux étudiants en licence 2 (sur 87 participants, soit 2,3 %) et quatre étudiants de licence 3 (sur 79 participants, soit 5,1 %) n'ont jamais entendu parler de la fonction d'assistant réalisateur contre 66,2 % des étudiants de licence 1 (soit 151 étudiants sur les 228 participants). La connaissance des métiers s'étoffe au fil du cursus et des différentes expériences auxquelles les étudiants peuvent prendre part durant leur formation. En troisième année, seulement 13 étudiants (17,3 %) ayant déjà entendu parler de cette fonction ne savent pas réellement ce à quoi les assistants réalisateur sont amenés à faire, contre 14 (16,5 %) en deuxième année de licence et 106 (66,2 %) en licence 1. Beaucoup d'étudiants pensent que l'assistant joue un rôle en postproduction alors que ses fonctions prennent fin en même temps que le tournage. Toutefois, si la connaissance du métier évolue au fil des années d'études, il n'en reste pas moins que la majorité des étudiants connaissant au moins de nom cette fonction, la conçoivent comme l'assistant personnel du réalisateur. L'assistant réalisateur serait la personne chargée de prendre en note les rendez-vous du réalisateur, passer ses coups de téléphone ; il ferait office de coursier, de secrétaire du réalisateur, apporterait le café au réalisateur et son équipe. À l'inverse, lorsque l'assistant n'est pas perçu comme un assistant personnel, il est appréhendé comme un deuxième réalisateur, un « deuxième œil » apportant son point de vue et ses conseils pour guider le réalisateur ou encore comme un apprenant auprès d'un « Maître », une sorte d'apprenti réalisateur. Cette dernière idée est plus proche d'une idée fort répandue et pour partie exacte qui fait de l'assistantat mise en scène un métier-tremplin, une étape à franchir pour ensuite devenir à son tour réalisateur. Parmi les étudiants ayant, selon eux, pu définir le métier d'assistant, cette idée est présente chez 27,2 % des étudiants de licence 1, 3,5 % d'étudiants de licence 2 et 18,6 % étudiants de licence 3. Citons quelques-unes des réponses qui vont dans ce sens : « être assistant réalisateur constitue déjà une formation en soi » ; un assistant réalisateur est « une personne qui assiste le réalisateur, en quête d'apprentissage afin d'obtenir un certificat » ; « une personne qui aide le réalisateur tout en apprenant beaucoup sur le métier de réalisateur » ; « quelqu'un qui veut devenir réalisateur » ; « c'est un métier qui précède celui de réalisateur ». Encore une fois, cette idée n'est pas propre au public étudiant. On la trouve généralement répandue dans la presse, les fiches métiers éditées dans les manuels ou sur Internet. Ainsi, on peut lire à la fin

de la fiche métier présentée sur le site généraliste Studyrama : « L'assistant(e) réalisateur (trice) évolue en règle générale vers une carrière de réalisateur (trice)². »

Appréhender la fonction d'assistant réalisateur comme une passerelle s'explique de bien des manières. Les conventions collectives placent d'ailleurs l'assistant réalisateur dans la « branche réalisation », aux côtés des réalisateurs – de cinéma, de publicité, de seconde équipe, etc. –, des conseillers techniques à la réalisation, de la scripte et de l'assistant scripte, des techniciens de retour image, des premiers assistants à la distribution des rôles, des chargés de la figuration et de leurs assistants, des répétiteurs de cinéma et enfin des responsables des enfants cinéma³. Être affilié aux métiers de la réalisation participe sans doute à propager cet imaginaire entourant le métier d'assistant réalisateur. Le système des cartes professionnelles sur lequel nous reviendrons qui, entre la fin des années 1940 et la fin des années 2000, imposait le fait d'avoir été assistant réalisateur sur plusieurs longs métrages avant de devenir réalisateur, entérinait de fait cette progression annoncée. Enfin, l'accolement des termes assistant et réalisateur laisse entendre, comme dans d'autres métiers, une possible et évidente progression hiérarchique. Or cet accolement et le terme même d'assistant pourrait tout à fait être remis en cause au regard des tâches très spécifiques prises en charge par l'assistant réalisateur.

Dans son dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey propose de définir l'« assistant », comme une « personne qui en assiste une autre dans l'exercice de ses fonctions⁴ » où étymologiquement, le terme « assister » signifie « fournir aide et protection à quelqu'un⁵. » Une définition « cinématographique » de l'assistant est proposée dans le *Dictionnaire du cinéma* (Larousse, 2001) dirigé par Jean-Loup Passek : « personne chargée d'assister un technicien⁶ ». Un assistant est donc au service d'une personne et, partant, « en-dessous de quelqu'un ». *L'Encyclopédie du cinéma* (Bordas, 1995) dirigée par Roger

2 Studyrama, fiche métier « Assistant réalisateur », disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.studyrama.com/formations/fiches-metiers/audiovisuel-cinema/assistant-realisateur-772> (dernière consultation le 3 juin 2017).

3 *Convention collective de la production cinématographique*, texte du 19 janvier 2012, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do;jsessionid=DCD08715CB4C63A421F211067B0840A6.tpdila14v3?idSectionTA=KALISCTA000028053387&cidTexte=KALITEXT000028053370&idConvention=KALICONT000028059838&dateTexte=29990101> (dernière consultation le 3 juin 2017).

4 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992. La version consultée est la version numérique, disponible à l'adresse URL suivante : https://books.google.fr/books?id=Pi8wQTpjJ34C&pg=PT1776&dq=%22assistant+r%C3%A9alisateur%22&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=%22assistant%20r%C3%A9alisateur%22&f=false (dernière consultation le 3 juin 2017).

5 Définition du mot « assistant » selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/assistant/1> (dernière consultation le 3 juin 2017).

6 Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, p. 44.

Boussinot propose même une définition encore plus parlante et pouvant expliquer cet *a priori* concernant la fonction d'assistant réalisateur : « L'assistant de cinéma est celui qui apprend son métier en aidant dans ses tâches le professionnel qualifié de sa catégorie⁷. » À l'aune de cette définition, on comprend pourquoi la fonction d'« assistant réalisateur » est envisagée comme une étape permettant d'apprendre la mise en scène. Cette définition justifie l'idée de métier-tremplin. Accoler le terme assistant à celui de réalisateur oriente donc clairement l'interprétation que l'on peut se faire de cette fonction.

À ce propos, il convient d'interroger les différentes typographies utilisées dans les écrits et justifier le choix qui a été le nôtre. En 1957, lorsque paraît le premier livre dédié au métier, le titre, *L'Assistant-Réalisateur*⁸, présente un trait d'union laissant à supposer que nous parlons d'un assistant qui réalise. Or, ce trait d'union disparaît vers la fin des années 1980. Il est, certes, encore présent dans le texte de Jean Serres publié en 1989⁹, mais n'est plus utilisé dans le livre de Valérie Othnin-Girard¹⁰ paru un an plus tôt et n'apparaît plus dans la dénomination employée dans les conventions collectives de la production cinématographique et audiovisuelle. Aujourd'hui, les différents choix de graphie employés restent révélateurs de la manière dont est perçu le poste d'assistant réalisateur. Nous avons choisi sciemment de ne pas mettre de trait d'union entre assistant et réalisateur afin, d'une part, de nous conformer aux définitions officiellement reconnues par les conventions collectives et, d'autre part et surtout, parce que retirer ce trait d'union permet de bien distinguer l'assistant du réalisateur. Aujourd'hui, l'assistant réalisateur est bien un assistant *du* réalisateur (ou, plutôt, nous le verrons, de l'équipe de tournage) et non un assistant *et* réalisateur (apprenant). Ainsi, on parlera d'une *assistante réalisateur* et non d'une *assistante réalisatrice* (avec ou sans trait d'union). D'autres choix peuvent importer. Ainsi, l'Association Française des Assistants Réalisateurs (AFAR), qui milite pour faire reconnaître à l'assistant réalisateur le statut de collaborateur de la création, a choisi d'insister sur l'emploi du pluriel dans son titre des deux termes, « assistant » et « réalisateur ». Ceci peut être compris comme l'idée que nous avons affaire à plusieurs assistants de plusieurs réalisateurs mais, à mon sens, ce choix insiste davantage sur l'accord des deux termes et le volet « réalisation » que peut comprendre le

7 Roger Boussinot (dir.), *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1995, p. 111.

8 Pierre Malfille, *L'Assistant-réalisateur*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, coll. « cours et publications de l'IDHEC », 1957.

9 Jean Serres, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989

10 Valérie Othnin-Girard, *L'Assistant réalisateur*, préface de Bernard Stora, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), coll. « Écrits-écrans », 1988.

métier d'assistant réalisateur. On le voit, tous ces choix – trait d'union, accord des deux termes – sont éminemment politiques et reflètent différentes conceptions d'un métier.

Le dictionnaire Larousse et *L'Encyclopédie du cinéma* distinguent d'ailleurs clairement le « simple » assistant, et l'assistant réalisateur, montrant par là qu'il n'est pas simplement un assistant apprenant mais aussi quelque chose d'autre. Suite à sa première définition, l'encyclopédie précise, en reprenant la définition fournie par Malfille en, 1957, qu'il « n'est pas nécessaire ni indispensable d'être assistant avant de devenir réalisateur¹¹. » Le Larousse propose, lui aussi, de distinguer l'assistant et l'assistant réalisateur qu'il définit comme un « technicien chargé de la préparation matérielle du tournage¹². » Ces définitions ne nient pas le fait qu'un assistant puisse apprendre une manière de faire, d'envisager le cinéma et, par conséquent, apprendre en regardant faire un réalisateur, il est clair que l'assistant réalisateur est aussi considéré comme un technicien à part entière. Par ailleurs, ces définitions l'éloignent quelque peu d'une implication dans la mise en scène à proprement parler puisque ces fonctions sont décrites comme relevant uniquement de la préparation matérielle, soit l'organisation du tournage. Il est temps de proposer une première définition de l'assistant réalisateur et de ses fonctions.

Aujourd'hui, on distingue plusieurs assistants réalisateur : le premier assistant, le deuxième et le troisième assistant. Le travail du premier assistant se cristallise autour de l'établissement d'un document de travail : le plan de travail¹³. Ce document est établi à la suite d'un dépouillement minutieux du scénario, scène par scène, permettant de relever l'ensemble des éléments nécessaires à chaque point du film. Présenté sous la forme d'un tableau, le plan de travail représente l'emploi du temps du tournage. Il reprend pour chaque journée l'ordre des scènes à tourner, à quelle date, les horaires de début et fin de journée – en prenant en compte l'installation du matériel, la préparation physique des techniciens avec la répétition d'un mouvement à réaliser, mais aussi le temps de préparation des comédiens, la pose de maquillage, les possibles répétitions que souhaitera le réalisateur, etc. –, sur quel décor l'équipe doit se rendre chaque jour, les heures des repas, etc. Le plan de travail fait aussi mention des différents éléments nécessaires au tournage de chaque scène : quels comédiens doivent être présents et sur quelles scènes ; de la figuration est-elle demandée ? Des véhicules ? Des animaux ? Des effets spéciaux – c'est-à-dire un maquillage spécifique comme des blessures, un vieillissement du personnage, etc. ou bien des scènes de cascades ? Faut-il

11 Pierre Malfille, *L'Assistant-réalisateur*, op. cit.

12 Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, op.cit.

13 Vous pourrez trouver un exemple en annexe n° 3, p. 150.

des rails de travelling ? Un chariot de travelling ? Une grue ? etc. Sur le tournage, c'est à l'assistant de prendre en main l'organisation du plateau, s'assurer que tous les techniciens et tous les comédiens sont sur le plateau à l'heure et seront prêts à tourner à l'heure prévue. Une fois toute l'équipe prête et installée, le premier assistant va demander le silence sur le plateau afin de laisser le réalisateur lancer sa scène quand il le voudra. En amont du tournage, il établit également les feuilles de service¹⁴. Ce document est distribué à la fin de chaque journée de tournage à l'ensemble des techniciens présents sur le plateau. Il reprend tous des éléments du plan de travail, mais uniquement pour la journée du lendemain. Cette feuille de service est retravaillée et actualisée au fil du tournage par le deuxième assistant réalisateur, en fonction du retard accumulé dans la journée. Il la fait valider par le premier assistant en fin de journée et la distribue ensuite à chaque membre du plateau. Le deuxième assistant est en quelque sorte le représentant du premier assistant. Ce dernier ne pouvant quitter le plateau de tournage, c'est le deuxième assistant qui est envoyé sur un deuxième décor pour s'assurer de l'avancée de sa mise en place, ou bien à l'extérieur du plateau pour s'assurer que toutes les rues sont bien bloquées par l'équipe régie. C'est aussi au deuxième assistant que revient de faire le lien entre les techniciens et le premier assistant lorsque celui-ci ne peut se déplacer. Le troisième assistant est, lui, chargé de faire le lien entre les loges et le plateau c'est-à-dire qu'il est en lien permanent avec le premier assistant pour le tenir informé de l'avancée de la préparation des comédiens (habillement, coiffure, maquillage). Il informe aussi le premier assistant de l'humeur des comédiens afin de prévenir et d'anticiper au maximum les futures conditions de tournage. Il revient aussi au troisième assistant d'accompagner les comédiens sur le décor lorsqu'ils sont demandés. Autant d'éléments qui font du premier assistant réalisateur et de son équipe, des acteurs essentiels de la logistique du tournage.

L'ambiguïté jetée par la dénomination de cette fonction laissant supposer une réelle proximité avec le réalisateur n'est toutefois pas la seule entourant cette fonction. En effet, lorsqu'on explique en quoi consiste réellement le poste d'assistant réalisateur, il n'est pas rare de se voir demander quelle différence existe entre celui-ci et le régisseur général. Si ces deux postes sont complémentaires, ils se situent sur des terrains d'action bien distincts. Le régisseur se trouve la grande majorité du temps *en périphérie* du tournage. Il est « responsable de la bonne marche des services de régie, supervise et assure la logistique selon les lieux de tournage (fournitures, autorisations administratives, hébergement, restauration, transports, etc.) en collaboration avec le réalisateur du film ou son assistant¹⁵ ». Le régisseur travaille en

¹⁴ Vous pourrez trouver un exemple en annexe n° 4, p. 151.

¹⁵ *Convention collective de la production cinématographique*, texte du 19 janvier 2012, *op.cit.*

étroite collaboration avec l'assistant réalisateur. Sur un projet, l'équipe « régie » va, elle aussi, à sa manière, travailler sur la logistique du tournage puisqu'en préparation elle travaille sur la base du scénario et du plan de travail mis en place par le premier assistant. Elle détermine les moyens matériels nécessaires à l'installation des différentes équipes sur le plateau ; estime le nombre de véhicules nécessaires pour acheminer le matériel sur un décor ; s'occupe des demandes d'autorisation de tournage, calcule les besoins en nourriture en fonction des journées de tournage et du nombre de techniciens prévus chaque journée. L'équipe « régie » a aussi pour charge de réserver les chambres d'hôtel pour les comédiens, mais aussi de régler la question des transports de l'équipe et du matériel d'un décor à un autre – le nombre de voitures à partir, à quelle heure, qui est en voiture avec qui, etc. Sur le plateau, le pôle « régie » installe les équipements nécessaires au tournage, organise les espaces « hors-cadre », c'est-à-dire qu'il aménage un espace dédié aux loges pour les comédiens, le réalisateur, etc. La régie est également chargée d'installer le coin cafétéria et restauration où les membres de l'équipe viennent prendre leurs pauses et leurs repas. C'est aussi elle qui est tenue d'organiser le stationnement des camions venant déposer ou rechercher le matériel de tournage. Pendant une scène en extérieur, c'est à l'équipe régie d'assurer le blocage des rues. En assurant la logistique périphérique au tournage, le régisseur devient un collaborateur précieux de l'assistant réalisateur, facilitant ainsi son travail. L'assistant réalisateur peut alors se focaliser exclusivement sur l'organisation du plateau. Cette collaboration entre ces deux postes qui a notamment été étudiée en 2015 par Perrine Delporte et Alexia Lobut dans leur mémoire de fin d'études *Assistant réalisateur et régisseur général au cinéma : une collaboration étroite et l'évolution de celle-ci*¹⁶. La proximité de ces deux fonctions accroît probablement le flou qui entoure le poste d'assistant réalisateur. Cette ambiguïté est encore accentuée par la proximité avec le directeur de production. En effet, étant la personne établissant le plan de travail, l'assistant réalisateur est le garant du temps, devant justifier le moindre retard pris sur le tournage et les répercussions que cela peut entraîner en terme de budget. Le directeur de production est le maître du budget, c'est donc à lui que l'assistant réalisateur doit rendre des comptes s'il y a un quelconque dépassement dans les prévisions et les délais de tournage. On pourrait donc tout aussi bien nommer l'assistant réalisateur assistant de production ou délégué du directeur de production. D'ailleurs, Jean-Philippe Blime, auteur du livre *L'Assistant*

16 Perrine Delporte et Alexia Lobut, *Rapport de veille : Assistant Réalisateur et Régisseur Général au cinéma : une collaboration étroite et l'évolution de celle-ci*, mémoire de fin d'études, école 3iS, spécialité « assistant réalisateur », 2015, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.arassocies.com/wp-content/uploads/2015/05/Memoire_3IS_AR_RG_collaboration.pdf, (dernière consultation le 3 juin 2017).

réalisateur (2004), évoque la question des reconversions des assistants. Il rappelle qu'elles ne se font pas tant vers la réalisation, mais plutôt vers d'autres secteurs comme la direction de production :

Pour revenir à la question posée « que devient-on après avoir été assistant » et pour tenter de résumer, je peux dire en regardant autour de moi que ceux qui ne continuent pas leur carrière d'assistant deviennent souvent directeurs de production puis éventuellement producteurs, d'autres peuvent devenir scénaristes, mais rares sont ceux qui deviennent réalisateur de cinéma¹⁷.

L'existence de reconversions vers la direction de production, sur laquelle nous reviendrons, témoigne bien qu'il existe également des points de rencontre entre ces deux fonctions.

Le métier d'assistant réalisateur se situe donc au carrefour de plusieurs métiers. Sa place au plus près de la réalisation est en partie fantasmée puisque, dans les faits, ses fonctions le rapprochent davantage de la régie par son côté logistique et de la direction de production par la nécessité de toujours respecter le budget. Les propos de Blime tendent aussi à montrer que la fonction d'assistant réalisateur est encore envisagée comme transitoire, temporaire et servant de marche pied vers un autre métier, jugé plus gratifiant.

Pourtant, on peut voir se jouer depuis la fin des années 1990, une forme d'autonomisation et de reconnaissance du métier, notamment par la création d'une association professionnelle dédiée aux assistants réalisateur en 1998, l'AFAR, et par le développement de formations institutionnalisées venant encadrer, réguler et institutionnaliser cette fonction. Cette idée de métier-passerelle que serait celui de l'assistanat mise en scène semble très française et peu présente dans le monde anglo-saxon. Citons à ce propos Candice Bibauw, ancienne étudiante de la Haute École Libre de Bruxelles qui, durant son stage de fin d'études a pu travailler en équipe mise en scène comme assistante stagiaire auprès de la troisième assistante réalisateur sur le tournage d'une série télévisée produite par la BBC. Il s'agit certes, ici de télévision où les choses peuvent être perçues différemment mais Bibauw a aussi consacré son mémoire de fin d'études aux différences de perception du métier d'assistant réalisateur entre l'Europe et les États-Unis où, selon elle, « le métier d'assistant est vu comme un métier à part entière et il ne viendrait pas à l'idée de les considérer comme des réalisateurs frustrés¹⁸. » Ce constat vient confirmer d'autres lectures que j'ai pu faire par ailleurs. Il serait

17 Jean-Philippe Blime, *L'Assistant réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004, p. 15.

18 Candice Bibauw, *Le Métier d'assistant réalisateur de l'Europe aux États-Unis, est-ce différent ?*, mémoire de

passionnant de creuser, dans une perspective historique ces différences de conception et il est primordial d'avoir en tête cette autre conception du métier mais, dans le cadre de ce mémoire, j'ai fait le choix de concentrer mon travail sur la place de l'assistant réalisateur en France. La précédente remarque témoigne de différences géographiques culturelles et de nombreux éléments qui nourrissent ce travail comme l'histoire des conventions collectives, des cartes professionnelles, l'histoire du droit du travail, des associations professionnelles et syndicales justifient le choix de travailler sur un pays. J'ai choisi la France pour d'évidentes raisons de commodité concernant l'accès aux informations, ouvrages, presse et entretiens.

Mon ambition, dans le cadre de cette étude, a été de confronter les différents discours et imaginaires entourant ce « métier-tremplin » au processus d'institutionnalisation croissante du métier que j'ai pu constater et qui se révèle relativement récent. Afin de mieux comprendre ces différentes lignes de tension structurant les conceptions et pratiques de ce métier, j'ai voulu en savoir plus sur la fonction, son histoire et les discours qui pouvaient être tenus à d'autres époques. Malheureusement, les sources, même si nombreuses, étaient bien trop dispersées et disséminées pour mener une étude rigoureuse et ce, depuis Rennes. Toutefois, bénéficiant notamment de la numérisation de la presse spécialisée (disponible sur les sites comme Gallica, cinéressources ou la Cinémathèque de Toulouse), je ferai parfois mention de sources plus anciennes, certaines datant des années 1920. Ces petits éléments ne suffisent évidemment pas écrire une histoire du métier d'assistant réalisateur mais ils témoignent d'une certaine répartition des tâches dès la période du muet, répartition qui, nous le verrons, s'est vue quelque peu bousculée à la fin des années 1970. En effet, à cette époque, survient la perte, pour l'assistant réalisateur, de prérogatives (casting, repérage des décors) qui lui revenaient traditionnellement. Ces champs de compétences se sont alors autonomisés et de nouveaux professionnels ont fait de ces domaines d'activité leur spécialité.

J'ai cherché à me documenter sur ces changements et les possibles raisons de cette réorganisation mais les fruits de cette recherche furent, en tout cas dans un premier temps, bien minces. En effet, en France, seulement cinq ouvrages ont été publiés sur le métier d'assistant réalisateur et nous en avons pu consulter seulement quatre. Le premier livre sur le sujet, déjà mentionné, fut écrit en 1957 par Pierre Malfille. En 1977, est paru un ouvrage de Bernard Stora, *Le travail de l'assistant-réalisateur dans la préparation du film de long métrage*. C'est ce livre, épuisé et indisponible en PEB que nous n'avons pu consulter. En

fin d'études dirigé par Vincent Dragon, Haute École Libre de Bruxelles, juin 2016, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.arassocies.com/wp-content/uploads/2016/12/TFE_Candice_Bibauw-HELB.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

1988, Valérie Othnin-Girard publie *L'Assistant réalisateur*. L'année suivante, Jean Serres écrit à son tour un livre intitulé *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, le premier livre sur le sujet publié par une autre maison d'édition que celle de l'IDHEC/Fémis et qui ne fait pas l'objet d'une commande. Il faut ensuite attendre 2004 pour voir paraître le dernier ouvrage ayant pour sujet le métier d'assistant réalisateur. Publié aux éditions Dixit, *L'assistant Réalisateur* écrit par Jean-Philippe Blime¹⁹, connaît une réédition en 2009²⁰. Les deux éditions sont quasiment identiques : la réédition propose une actualisation des salaires et ne fait plus mention des écoles formant au métier d'assistant. Les quatre ouvrages que nous avons pu consulter abordent le sujet de manière relativement semblable et se présentent comme des manuels permettant d'apprendre les ficelles du métier, et notamment comment établir méthodiquement un bon dépouillement afin de pouvoir construire par la suite un plan de travail cohérent. Ces ouvrages, publiés avant l'essor des formations constaté depuis les années 2000 pourraient être vus comme des substituts ou compléments à une formation plus généraliste et pas nécessairement orientée spécialement vers ce métier (je pense ici notamment à l'IDHEC/Fémis). Parmi ces ouvrages, seul le livre de Serres se distingue légèrement des autres puisqu'il aborde la question de l'informatisation des méthodes, arrivée au milieu des années 1980. Tous ces ouvrages évoquent aussi la place de l'assistant au sein de la production et dresse les rapports qu'il est amené à tisser avec les autres techniciens et chefs de poste – le réalisateur, le directeur de production, mais aussi le chef opérateur, la scripte, etc. – aussi bien en préparation que sur le plateau de tournage. Un manuel est passionnant à étudier car il révèle la conception d'un métier, l'imaginaire qui l'entoure et permet de se donner une idée précise des tâches qui sont liées à l'exercice d'un métier. Publiés entre 1957 et 2004/2009, ces manuels permettent donc l'analyse des changements survenus dans la vision et la pratique du métier. Ainsi, certaines tâches décrites dans le livre publié en 1957 ne sont plus présentes dans l'ouvrage édité en 2004. Notre corpus bibliographique s'est étoffé d'ouvrages d'entretiens comme celui d'Yves Alion et Gérard Camy, *Le Cinéma par ceux qui le font*, publié en 2010²¹, regroupant les témoignages de nombreux techniciens du cinéma tels que des réalisateurs, des chefs opérateurs, des directeurs de production, mais aussi des assistants réalisateur. Nous avons aussi trouvé des témoignages d'anciens collaborateurs d'Alain Resnais dans les deux ouvrages publiés par François Thomas, *L'Atelier d'Alain*

19 Jean Philippe Blime, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004.

20 Jean Philippe Blime, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2009 [2004]

21 Yves Alion et Gérard Camy, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

Resnais²² (1989) et Alain Resnais, *les coulisses de la création : entretien avec ses proches collaborateurs*²³ (2016). Enfin, on trouve des entretiens avec des assistants réalisateur, filmés ou retranscrits sur de nombreux sites Internet et, récemment, Luc Béraud, ancien assistant réalisateur de Jean Eustache a publié un formidable ouvrage composé de souvenirs qui permettent d'éclairer ce métier, *Au travail avec Eustache (making of)*²⁴. Ce dernier exemple témoigne aussi de notre volonté de ne pas restreindre notre propos aux films à moyens et gros budgets mais plutôt tenter de saisir la multiplicité des cas particuliers et ainsi rendre compte de la diversité des définitions du métier. On touche ici, probablement, à l'une des difficultés méthodologiques rencontrées lors de l'écriture de ce mémoire : à la fois rendre compte des tendances, en s'appuyant sur les discours officiels (notamment dans les conventions collectives), les statistiques et, en même temps, ne pas nier la diversité des processus de fabrication d'un film, produit prototypique par excellence.

Afin de m'aider à avancer dans la bonne direction, je me suis outillée en lisant et en prenant pour modèle des ouvrages de sociologues de l'art et des professions. L'ouvrage de Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités, et carrière dans la démultiplication de soi* (1997)²⁵ m'a ainsi été particulièrement utile. Je pense tout particulièrement au questionnaire conçu par l'auteur dans le cadre de son enquête sociologique. Ce questionnaire m'a aidée à penser celui que j'ai soumis aux étudiants de licence. J'avais également conçu un questionnaire s'adressant aux assistants réalisateur et qui aurait permis une étude prosopographique mais, malgré mes (très) nombreuses relances et en dépit de l'enthousiasme affiché au départ par l'AFAR, le questionnaire n'a pas circulé et je n'ai pas reçu de réponses permettant une étude rigoureuse. J'ai également trouvé des outils dans l'ouvrage d'Howard S. Becker, *Les Ficelles du métier, comment construire sa recherche en science sociale* (2002)²⁶. Cet ouvrage m'a également aidée à élaborer et exploiter l'enquête, mais surtout, cela m'a apporté des éléments thématiques et méthodologiques qui m'ont permis de construire et d'animer les différents entretiens que j'ai pu réaliser au cours de ces deux années.

22 François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989.

23 François Thomas, *Alain Resnais, les coulisses de la création : entretiens avec ses proches collaborateurs*, Paris, Armand Colin, 2016.

24 Luc Béraud, *Au travail avec Eustache*, Arles/Lyon, Actes sud/ Institut Lumière, 2017.

25 Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien : formations, activités, et carrière dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1997.

26 Howard S Becker, *Les Ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en science sociale*, Paris, La Découverte, 2002.

En effet, confrontée au manque de sources à notre disposition (et à proximité), j'ai entrepris de créer mes propres sources orales en rencontrant plusieurs assistants réalisateur, toujours en activité, en début de carrière ou bien reconvertis, hommes et femmes, d'âges différents, ayant travaillé sur des projets très différents, ayant pu ou non faire partie de l'aventure AFAR. L'ambition a été de combiner des profils très divers afin d'avoir un éventail de réponses le plus large possible. J'ai également mené des entretiens avec les responsables des formations telle que Laurence Moinereau, responsable de la première formation publique uniquement et spécialement dédiée au métier d'assistant réalisateur : le Master Professionnel Assistant Réalisateur dispensé à Poitiers. Ces entretiens sont à considérer pour ce qu'ils sont : le témoignage d'un individu parmi tant d'autres, soumis à une mémoire partielle et affective. Les sources orales sont souvent relayées au second plan or, dans ce travail, j'ai choisi de leur accorder une importance particulière et de les placer au premier plan. Cela implique donc de prendre du recul sur ce qui est dit, analyser les témoignages obtenus en termes de discours, de ressentis et non comme des vérités absolues. Il s'agit bien ici de questionner cette parole recueillie, parfois imprécise, la mémoire n'étant pas une science certaine, les souvenirs pouvant être confus. Le discours qui m'a été tenu pouvait être orienté puisque venant d'une seule personne, d'un seul point de vue, pouvant parfois jouer sur l'emphase, l'amplification d'un événement, etc. Aussi, il convient donc, une fois cette parole recueillie et retranscrite, de la confronter à d'autres témoignages et d'autres sources. Ces sources orales m'ont permis de donner la parole à ces professionnels parfois oubliés des ouvrages portant sur les métiers du cinéma. Ce fut ici l'occasion de permettre à ces personnes de pouvoir décrire *leur* conception du métier que certains d'entre eux exercent depuis maintenant plus de trente ans. Des visions du métier aussi nombreuses qu'il existe d'assistants et qui m'ont permis d'étudier les différentes attentes que chacun peut ou a pu avoir de cette fonction, et ce, tout en prenant en compte la question générationnelle. Ainsi, pour ce travail, nous avons eu l'occasion de rencontrer sept professionnels de l'assistantat mise en scène : Denis Bergohne, ayant accédé au poste de premier assistant en 1993 et aujourd'hui toujours en activité ; Sarah Chevalier, jeune assistante réalisateur tentant d'obtenir le statut d'assistante professionnelle et travaillant pour le moment sur des courts métrages ; Sonia Larue, qui a commencé comme stagiaire sur les tournages publicitaires en 1991 puis devient deuxième assistant en 1995 avant de passer première en 2002. Elle est aujourd'hui devenue réalisatrice de courts métrages, mais ne pouvant vivre de la réalisation, s'est reconverti en directrice de casting. J'ai également rencontré Christian Portron, ancien assistant réalisateur ayant débuté sur les plateaux dans les

années 1980 avant de devenir premier assistant en 1995. Il est aujourd'hui enseignant dans cette discipline à l'école Cinécréatis localisée à Nantes ; Maxence Robin, âgé de 22 ans, jeune diplômé en assistantat mise en scène et qui travaille aujourd'hui en qualité de premier assistant dans des productions diverses (longs et courts métrages, publicités, vidéoclips) et enfin Dominique Talmon, encore en activité, qui a débuté comme deuxième assistant en 1984 après des débuts en régie, puis est devenu premier assistant en 1993.

Ce panel comporte des assistants à la carrière assez étoffée, d'autres débutant tout juste dans le métier. Cela nous a permis de comparer les attentes de chacun d'entre eux et de voir si des évolutions étaient perceptibles dans les ambitions de chacun. Bergonhe par exemple, s'est toujours contenté de sa place de premier assistant, n'ayant pour le moment eu aucune velléité de réalisation, ce qui n'a pas été le cas de Dominique Talmon qui, lui, s'est essayé à la réalisation de courts métrages et de documentaires mais n'a jamais réussi à persister dans cette voie. Maxence Robin souhaitait, lui aussi, devenir réalisateur, mais en découvrant la fonction d'assistant, son objectif a été de devenir premier et ne semble, pour le moment, pas désireux de changer de carrière. Ces rencontres ont également été l'occasion d'aborder avec ces assistants le rôle et l'implication que chacun pensait occuper au sein du processus de création d'un film.

Toutes les personnes interrogées semblent s'accorder sur le fait que l'assistant ne « réalise » pas, au sens strict du terme, mais que les décisions qu'il est amené à prendre – en préparation ou sur le plateau – ainsi que les tâches dont il est responsable l'amènent à avoir une influence certaine sur les images produites. Nous le verrons, c'est notamment le cas lorsque l'assistant est amené à placer la figuration pour une scène donnée. Afin d'illustrer cette idée et les rapports que l'assistant peut entretenir avec la mise en scène, nous avons eu envie de proposer une analyse de séquence de *Un Secret* (Claude Miller, 2007) pour laquelle Denis Bergonhe a assuré le placement de figuration.

À travers nos entretiens, nous avons également pu rencontrer des femmes – anciennement – assistantes. Cela nous a permis d'aborder avec elles la place de la femme au sein d'un plateau de tournage, la manière dont elles ont pu être perçues par l'équipe et les conditions d'exercice de ce métier à responsabilités où le contact avec l'ensemble des techniciens est omniprésent. Ce large éventail des profils et des parcours des personnes rencontrées m'a également permis d'aborder la question de la formation, aujourd'hui de plus en plus présente. Quels peuvent être les atouts de telles formations ? Leurs limites ? Ces formations sont-elles jugées nécessaires par les assistants plus « anciens » n'ayant pas

forcément pu bénéficier d'une telle offre à leurs débuts ? Surtout, j'ai pu aborder le contenu de certaines de ces formations avec Christian Portron et Laurence Moinereau. Suite à notre entretien, Moinereau a généreusement mis à ma disposition des entretiens filmés d'assistants réalisateur menés par les étudiants du Master Professionnel qui n'étaient à cette époque (en novembre 2015) pas encore en ligne. Ces sources filmées ont pu compléter les entretiens que nous avons pu réaliser. Notre rencontre avec Dominique Talmon nous a aussi donné l'occasion d'en apprendre davantage sur l'association professionnelle dédiée aux assistants réalisateur puisqu'en plus d'en être aujourd'hui membre honoraire, Talmon en a également été le président durant deux ans (entre 2005 et 2007).

Après avoir recueilli ces différents témoignages, nous les avons croisés, confrontés, afin d'en distinguer les points de divergence comme de convergence. Le constat que des changements étaient survenus au sein de la fonction et avaient transformé considérablement le métier se révélant un point fort de convergence des discours, j'ai souhaité analyser plus avant cette piste et voir s'il était pertinent de lier cette évolution avec le processus de reconnaissance et de défense du métier. Chaque personne interviewée a également insisté sur l'identité et la logique propres à ce métier. Aucun de ces assistants réalisateur ne semble s'être senti dans une position d'apprenti réalisateur même s'ils ont généralement précisé que certains assistants éprouvent le désir de passer, à leur tour, à la réalisation de leurs projets, forts d'avoir pu observer un réalisateur à l'œuvre. Pour autant, chacun a bien insisté sur le fait qu'en aucun cas, la réalisation n'est, pour eux, la finalité du métier d'assistant, sa suite logique. Certains comme Denis Bergohne, malgré une expérience en direction de production en 2010 pour *Qui a envie d'être aimé* d'Anne Giafferi, exerce le métier d'assistant depuis maintenant près de 25 ans sans jamais avoir eu envie de réaliser son propre projet. Cela témoigne aussi que la fonction d'assistant peut se concevoir comme une fin en soi et non plus seulement comme une étape à franchir, un passage nécessaire lorsqu'on souhaite devenir réalisateur.

Sur ce point, nous avons cherché à savoir si cette tendance des assistants à se réorienter était fondée, s'il existait une évolution ces dernières décennies. Pour ce faire, nous avons construit une base de données²⁷ recensant l'ensemble des assistants réalisateur de long métrage à partir des annuaires professionnels. S'il existe des traces d'assistants réalisateur dès l'année 1920, traces trouvées notamment dans la correspondance de Marcel L'Herbier et son assistant Raymond Payelle pour *L'Homme du large* (1920)²⁸, notre base de données, elle, ne

²⁷ Vous pourrez retrouver cette base de données ainsi que les différentes exploitations que nous avons pu en tirer, fonction par fonction, sur le CD joint à la fin de ce travail.

²⁸ Lettres de Raymond Payelle à Marcel L'Herbier, fonds Marcel L'Herber, BnF – Arts du spectacle, film

commence qu'en 1927. Dans les annuaires professionnels du cinéma, les assistants sont mentionnés dès 1925, mais ne sont clairement identifiables qu'à partir de 1927, date à laquelle nous faisons débiter notre base de données. Avant cette date, les assistants sont mentionnés avec les réalisateurs et les directeurs de production, sans moyen de les distinguer, ce qui est en soi intéressant et mérite réflexion. La base se finit en 2015, année où nous avons commencé ce travail. Aux noms des assistants réalisateur, nous avons ajouté, dans des colonnes distinctes, ceux des réalisateurs, des directeurs de production ainsi que ceux des chargés de distribution artistique et des repérages (eux aussi mentionnés pour la production de long métrage). Une fois ces noms entrés dans notre fichier, il nous a fallu croiser les données afin d'établir, année par année, le nombre d'assistants devenus par la suite réalisateur, directeur de production ou bien chargé de casting/repérages. Ainsi, si l'on prend l'exemple de l'année 1930, on peut voir que, sur les 92 assistants recensés comme tels cette année-là, 12 d'entre eux sont, à un moment donné de leur vie, passé à la réalisation – (soit 13,1 %) et 3 ont exercé au moins un an (ou une fois) le métier de directeur de production (soit 4,3 %).

Les chiffres que nous avons pu dégager de cette étude doivent être relativisés en raison de la nature incertaine des annuaires professionnels. En effet, les noms des réalisateurs étant indissociables de ceux des directeurs de production jusqu'en 1942, le nombre de reconversion d'assistants vers ces deux métiers ne peut être indiqué que pour les personnes encore en activité en 1942. De plus, il est possible que certains assistants n'aient pas souhaité apparaître sous cette dénomination craignant peut-être d'être enfermés dans la case « assistant » ou au contraire, certaines personnes mentionnées comme réalisateurs (de longs métrages), se sont peut-être autoproclamées réalisateurs. Pour résumer, il peut exister un écart assez important entre la manière dont on se présente dans un annuaire et la réalité. Ainsi, voyons la place accordée par Sonia Larue au sein de ses annuaires. Larue ne se revendique plus comme assistante et ce, depuis dix ans. Elle gagne désormais sa vie comme chargée de distribution artistique. Néanmoins, elle continue d'être mentionnée dans ces annuaires comme première assistante jusqu'en 2015. Cela montre bien que les données recueillies restent sujettes à prudence dans l'interprétation que l'on peut en faire. Toutefois, les chiffres obtenus peuvent malgré tout permettre de dégager des tendances et de formuler des hypothèses. En effet, cette ressource a été créée dans le but de distinguer des possibles reconversions sur près de 90 ans de production cinématographique. Il s'agissait pour nous de voir si le métier d'assistant était véritablement envisagé comme un tremplin vers un autre chose, de quantifier ces possibles

L'Homme du large (1920), 4-COL-198 (121) – correspondance : production, amis, journalistes. Merci à Priska Morrissey pour la mise à disposition de ses notes.

reconversions, mais aussi, de voir vers quelle(s) filière(s) pouvaient s'orienter ces reconversions. Surtout, nous pouvons avoir une idée de la manière dont ces reconversions ont évolué au fil du temps, témoignant alors d'un changement dans la perception de la fonction et notamment depuis la fin des années 1990. Ce travail, fastidieux (cette base de données recouvre au total 70 années) m'a permis de voir constater l'existence effective de reconversions et donc de passerelles entre ces métiers. Peut-être sont-elles finalement moins nombreuses que nous pourrions l'imaginer. Les changements de carrière les plus évidents se déroulent au profit de la réalisation et de la direction de production. Ce constat va dans le sens de ce que nous avons pu tirer de nos différentes rencontres : le métier d'assistant se situerait à la jonction de ces deux postes.

Métier autonome ou métier-tremplin ; métier proche de la réalisation et/ou de la production ; quelle évolution depuis les années 1970 et peut-on les lier au processus d'institutionnalisation et de reconnaissance du métier.... Autant de problématiques qui se croisent et se font écho et qui ont présidé au choix de nos parties et chapitres. J'ai souhaité commencer ce mémoire avec une partie tournée sur les questions d'identité, de définition afin de mieux saisir les ambiguïtés de ce métier, pris entre les feux de la réalisation d'un côté et de la production de l'autre. Dans un premier chapitre, nous étudierons donc les rapports que l'assistant peut entretenir avec le metteur en scène et la réalisation pour ensuite nous pencher sur sa proximité avec le poste de directeur de production. Dans une seconde partie, nous reviendrons sur les transformations apparues au sein du métier à partir de la fin des années 1970 (perte du casting, des repérages et informatisation des méthodes de travail) et le mécanisme de reconnaissance qui en a suivi avec d'une part la création en 1998 et les motivations de l'association professionnelle des assistants réalisateur (AFAR) et d'autre part, le développement de formations spécifiques au métier d'assistant réalisateur aujourd'hui en plein essor.

PARTIE 1

ENTRE L'ENCLUME ET LE MARTEAU : UN MÉTIER DE L'ENTRE-DEUX

Dans cette première partie, nous allons démontrer que la fonction d'assistant réalisateur est située dans un entre-deux, point de relai et lien entre les deux pôles majeurs d'un film, la réalisation et la production. L'assistant réalisateur est présenté dans les conventions collectives comme un membre de la branche « réalisation », aussi appelée « équipe de réalisation²⁹ » ou encore « équipe de mise-en-scène³⁰ ». Il est l'un des plus proches collaborateurs du réalisateur et on imagine facilement sa proximité avec la mise en scène de par son titre d'« assistant ». Cette dénomination a pu engendrer tout un univers de représentations autour de cette fonction, où l'assistantat réalisation serait une place privilégiée à occuper afin d'apprendre la mise en scène. Toutefois, nous verrons que son rapport à la réalisation est, dans les faits, loin d'être aussi évident que l'on imagine. Les fonctions qu'il est amené à occuper aujourd'hui peuvent, certes, avoir une influence sur les images produites, mais n'impliquent pas une forte participation à la mise en scène à proprement parler. Surtout, elles tendent à le rapprocher du poste de directeur de production. En effet, de par les tâches qu'il est amené à accomplir, l'assistant se retrouve maître du temps sur le plateau de tournage, veillant à ce qu'aucun retard dans les délais prévus pour le tournage d'une scène ne soit pris et ce, afin de garantir le respect d'un budget alloué au film dès le début de sa préparation. Toutefois, si la fonction d'assistant réalisateur reste pour beaucoup quelque chose de flou, d'ambiguë puisque ni réalisateur, ni directeur de production, ce poste n'en possède pas moins ses caractéristiques propres, caractéristiques que nous tâcherons de mettre en évidence et qui expliquent pourquoi aujourd'hui des assistants réalisateur souhaitent faire reconnaître cette fonction comme un métier à part entière qui se suffit à lui-même.

29 David Bordwell, Kristin Thompson, *L'Art du film : une introduction*, Paris, Louvain-la-Neuve/ De Boeck, 2014 (3ème édition française) [2000], p. 43.

30 Candice Bibauw, *Le métier d'assistant réalisateur de l'Europe aux Etats-Unis, est-ce différent ?*, travail de fin d'études, HELB (Haute École Libre De Bruxelles), juin 2016, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.arassocies.com/wp-content/uploads/2016/12/TFE_Candice_Bibauw-HELB.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

Chapitre 1

Un métier proche de la réalisation ? ...

On rencontre fréquemment l'idée que la fonction d'assistant réalisateur serait un poste tremplin, une étape à franchir afin de pouvoir à son tour réaliser ses propres projets. L'assistantat offre une place privilégiée auprès du réalisateur, l'assistant pouvant se former et apprendre la mise en scène par l'observation d'un cinéaste au travail et par sa participation à la mise en scène. Cette idée pourrait pourtant être remise en question par les propos d'Alain Corneau, ancien premier assistant ayant débuté en 1969 sur le film *Istanbul, mission impossible* de Roger Corman avant de devenir lui-même réalisateur à partir de 1971 : « En étant assistant, j'ai appris comment fonctionnait une équipe, ce qui est une excellente chose. Mais je n'ai pas du tout appris la mise en scène. Je l'ai découverte en voyant des films à la cinémathèque³¹. » Ces paroles, tirées de son entretien avec Yves Allion et Gérard Camy publié dans *Le Cinéma par ceux qui le font* (2010), tendent à montrer que l'assistant ne serait pas réellement dans une position d'apprenant, ses fonctions se situant sur d'autres terrains que la mise en scène. Une idée qui rejoint celle défendue par Sonia Larue, qui à ses débuts imaginait le poste d'assistant réalisateur comme au plus près de la réalisation : « Ce qui est drôle, c'est que, lorsque j'ai découvert le métier d'assistant réalisateur, je pensais que cela allait consister à assister un metteur en scène. Je pensais qu'il y avait quelque chose de l'ordre de la réalisation. Alors que pas du tout, ou très peu en fait³². » Visiblement, l'implication que peut avoir un assistant dans la mise en scène, pourtant très fantasmée, semblerait en réalité très minime. Aussi, après être revenu sur « l'imaginaire » et les discours encadrant la fonction d'assistant réalisateur, nous nous interrogerons sur la manière dont un aspect « réalisation » peut s'exprimer dans le travail de l'assistant, ou pour le dire autrement, comment ce dernier peut influencer les images produites.

31 Alain Corneau dans Yves Allion et Gérard Camy, « Entretien avec Alain Corneau », *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde, 2010, pp. 17-25, p. 18.

32 Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

A. Le métier d'assistant réalisateur, un tremplin vers la mise en scène ?

La position privilégiée que serait celle de l'assistant réalisateur est une idée que l'on retrouve très tôt dans les discours sur cette fonction. En effet, l'assistantat est vu dès les années 1920 comme un moyen de faire ses armes, d'apprendre auprès d'un réalisateur, d'un « Maître » les ficelles du métier réalisateur. Nous allons tenter de mettre en évidence ces discours et de les confronter aux chiffres que nous avons pu tirer de l'étude des annuaires professionnels du cinéma.

1. Retour sur l'imaginaire d'un métier préparant à la réalisation

Dans les années 1920, il pouvait arriver qu'un assistant soit lui-même déjà réalisateur, comme peut en témoigner un article de Cinémagazine de 1927³³ qui mentionne André Liabel, à la fois réalisateur du long métrage *La Closerie des Genêts* (1925) et assistant réalisateur de Léonce Perret pour le film *Morgane la sirène* (1927). Si certains assistants engagés sur un film étaient déjà réalisateurs, c'est probablement parce que, semble-t-il, à cette époque : « Un bon assistant doit posséder toutes les qualités et toutes les connaissances d'un metteur en scène. N'est-il pas appelé d'ailleurs à le devenir³⁴ ? » On trouve à plusieurs reprises dès les années 1920, l'idée que l'assistantat à la réalisation serait un métier-étape : « La situation d'assistant est très intéressante. C'est celle qui, le mieux et le plus sûrement, mène à la mise en scène³⁵. » Cette idée de métier-tremplin perdure encore aujourd'hui et se trouvera entérinée par le système mis en place par le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC) en octobre 1940 concernant l'attribution des cartes d'identité professionnelle pour les techniciens de la production cinématographique. Ce système sera maintenu par une décision du Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) en mars 1947³⁶ et perdurera dans

33 Sim, « Cinémagazine en province et à l'étranger : Nice », *Cinémagazine*, n° 4, 28 janvier 1927, p. 198.

34 Iris, « Le Courrier des lecteurs », *Cinémagazine*, n° 4, 11 février 1927, p. 305.

35 Iris, « Le Courrier des lecteurs », *Cinémagazine*, n° 43, 28 octobre 1927, p. 181.

36 Janine Rannou, « Un système de réglementation professionnel en crise : la carte d'identité professionnelle de la cinématographie », *Formation emploi*, n° 39, 1992, pp. 19-34, pp. 22-23, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.persee.fr/doc/forem_0759-6340_1992_num_39_1_1576 (dernière consultation le 3 juin 2017).

les décennies qui suivent. Ainsi, la décision réglementaire n°51 du CNC, datant de 1964 – disponible en annexe du livre de Jean Serres, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*³⁷ –, définissant les conditions de délivrance des cartes d'identité professionnelle, stipule qu'une carte de réalisateur peut être attribuée à un assistant réalisateur justifiant au moins cette fonction sur trois films français de long métrage, ce nombre pouvant être réduit à un film si l'assistant est titulaire du diplôme de fin d'études de l'IDHEC en section réalisation. Ce système bien souvent contourné par les techniciens – beaucoup se passant de carte d'identité professionnelle pour travailler au sein d'une production cinématographique – n'a été abrogé qu'en 2009, par l'article 10 de l'Ordonnance n° 2009-901 du 24 juillet 2009³⁸, mise en place par le ministère de la Culture et de la Communication . Ces mesures permettent aussi d'expliquer cette idée d'un « sous-métier », ou du moins d'une étape à franchir perpétuée jusqu'à aujourd'hui.

Cette vision du métier a également pu être véhiculée par de nombreux réalisateurs célèbres eux-mêmes passés par la case « assistant », avant de devenir par la suite, les réalisateurs que l'on connaît aujourd'hui. Ce fut le cas par exemple, de Marcel Carné, qui, après avoir réalisé un premier court métrage documentaire en 1929, devient l'assistant de Jacques Feyder sur trois films entre 1934 et 1935 avant de réaliser en 1936 *Jenny*, son premier long métrage de fiction. Claude Pinoteau, lui aussi, fut pendant plus de vingt ans, entre 1949 et 1972, assistant réalisateur. Une période durant laquelle il a pu travailler sur 34 films et collaborer avec de nombreux cinéastes : Jean Cocteau, Jean-Pierre Melville, Jacques Pinoteau, Claude Heymann, Max Ophüls, René Clair ou encore Claude Lelouch, avant de réaliser en 1973 son premier long métrage, *Le Silencieux*. Sorti diplômé de l'École Technique de la Photographie et de la Cinématographie (ETPC) en 1953, Philippe de Broca a commencé sa carrière comme assistant de Claude Chabrol sur trois films – *Le Beau Serge* (1958) ; *Les Cousins* (1959) et *À double tour* (1959) – ainsi que celui de François Truffaut sur *Les Quatre Cents Coups* (1959). Il réalise son premier long métrage, *Les Jeux de l'amour* en 1960. Truffaut lui-même fut l'assistant de Roberto Rossellini à partir de 1956 sur trois films qui n'aboutiront pas, avant de réaliser *Les Quatre Cents Coups*. Enfin, citons un dernier exemple, Claude Miller. Diplômé de l'IDHEC, il fut assistant entre 1965 et 1973. Neuf années durant lesquelles il a pu travailler auprès de Gérard Pirès, Jean-Luc Godard, Jacques Demy et Robert Bresson, avant de réaliser

37 Jean Serres, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989, p. 116-117.

38 *Ordonnance n° 2009 901 du 24 juillet 2009*, consultable à l'adresse URL suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020900294&categorieLien=id> (dernière consultation le 3 juin 2017).

son premier long métrage : *La Meilleure Façon de marcher*, en 1976. Chacun d'entre eux apparaissent référencés comme assistants dans les annuaires professionnels et illustrent des reconversions réussies vers la mise en scène, et ce, sur plusieurs décennies. Ces reconversions participent donc, elles aussi, à véhiculer cette idée de métier-passerelle. Toutefois, dans quelle proportion les assistants réalisateur sont-ils devenus réalisateurs ? C'est ce que nous allons essayer de dégager à travers l'étude des annuaires professionnels du cinéma.

2. La confrontation aux chiffres issus des annuaires professionnels

Jean-Philippe Blime, dans *L'Assistant réalisateur*, soutient l'idée que « [l']on peut affirmer que pendant 80 % de l'existence du cinéma, l'assistantat a été en France, la filière la plus directe pour mener à la réalisation. Mais aujourd'hui, ce n'est plus vrai³⁹. » Afin d'interroger cette affirmation, nous avons mis en place une étude des annuaires du cinéma. Sur un fichier tableur, nous avons retranscrit les noms de tous les assistants réalisateur et ceux des réalisateurs de long métrage afin de comparer les noms apparaissant dans les deux colonnes. Cette base de données débute à l'année 1927 et s'arrête en 2015. Toutefois, pour cause de soucis pratiques – ces annuaires étant uniquement consultables à Paris –, cette étude n'est pas entièrement complète et certaines années sont manquantes (les annuaires de 1947, 1948, 1949, 1953, 1961, 1994, 2001, 2003, 2006, 2009, 2010, 2012 et 2013 n'ont pas pu être consultés). Néanmoins, cette base de données recoupe soixante dix années de production cinématographique réparties sur dix décennies. Cela laisse tout de même la possibilité d'exploiter les résultats qui peuvent ressortir de ce travail. Bien sûr, les chiffres que nous avons pu dégager de cette étude ne sont pas à prendre pour une vérité absolue : certains réalisateurs figurant comme tels dans ces annuaires n'ont peut-être réalisé qu'un seul film au cours de leur carrière. On peut aussi imaginer que certains assistants réalisateur ont pu refuser d'apparaître sous cette dénomination et de se présenter comme tel au monde professionnel ou au contraire, apparaître dans une catégorie qui n'est pas la leur, comme c'est le cas de Sonia Larue. Ainsi, les annuaires sont à la fois une source probablement représentative de tendances mais leurs données restent à être interprétées avec précaution.

Au vu des chiffres que nous avons pu tirer de cette base de données, on peut voir que les réorientations des assistants réalisateur vers la mise en scène sont visibles très tôt, puisque l'année 1928 montre déjà six cas de reconversions futures. Toutefois, cette proportion au

³⁹ Jean-Philippe Blime, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004, p. 11.

passage à la réalisation reste plutôt limitée. En effet, on peut voir que, sur l'ensemble des années traitées – entre 1927 dénombrant 21 assistants, et 2015 qui en compte 531 –, le chiffre ne dépasse jamais les 31 %. Le pourcentage le plus élevé est atteint en 1955-1956 (l'annuaire regroupe les deux années en une seule publication) avec 96 assistants passés ensuite à la réalisation sur les 312 que recense l'annuaire – soit 30,8 %. La moyenne globale sur l'ensemble des années traitées est de 19,31 %, le taux le plus bas étant de 8,6 % et concerne les années 1936-1937 – dont 8 des 93 assistants mentionnés cette année sont devenus réalisateurs. La période qui présente le plus de réorientation d'assistants vers la réalisation se situe entre 1946 et 1977, offrant un taux de reconversion compris entre 21,2 % et 30,8 % ce qui représente une moyenne de 83 assistants devenus réalisateurs. Puis, à partir de 1978, s'amorce une baisse continue des reconversions jusqu'à arriver en 1989 à un pourcentage en-dessous de la moyenne. L'année 2015 montre un taux inférieur à 10 % (50 assistants sur les 531 référencés). Il faut cependant interpréter ces chiffres avec prudence, au moins en ce qui concerne ces dernières années car le passage à la réalisation pour ces jeunes assistants pourrait être franchi dans les années à venir. Des reconversions futures augmenteront les statistiques.

Si le nombre d'assistants a été multiplié par 25 entre 1927 et 2015, leurs reconversions vers la réalisation est en baisse depuis la fin des années 1970. Cela peut être mis en relation avec l'arrivée de nouveaux métiers (voir *supra*, chapitre 3) qui ont entraîné des changements dans les tâches prises en charge par l'assistant, l'éloignant quelque peu de l'implication artistique qu'il pouvait avoir. De ce fait, la fonction d'assistant attire probablement aujourd'hui moins de prétendants à la réalisation, faisant chuter le taux de reconversion.

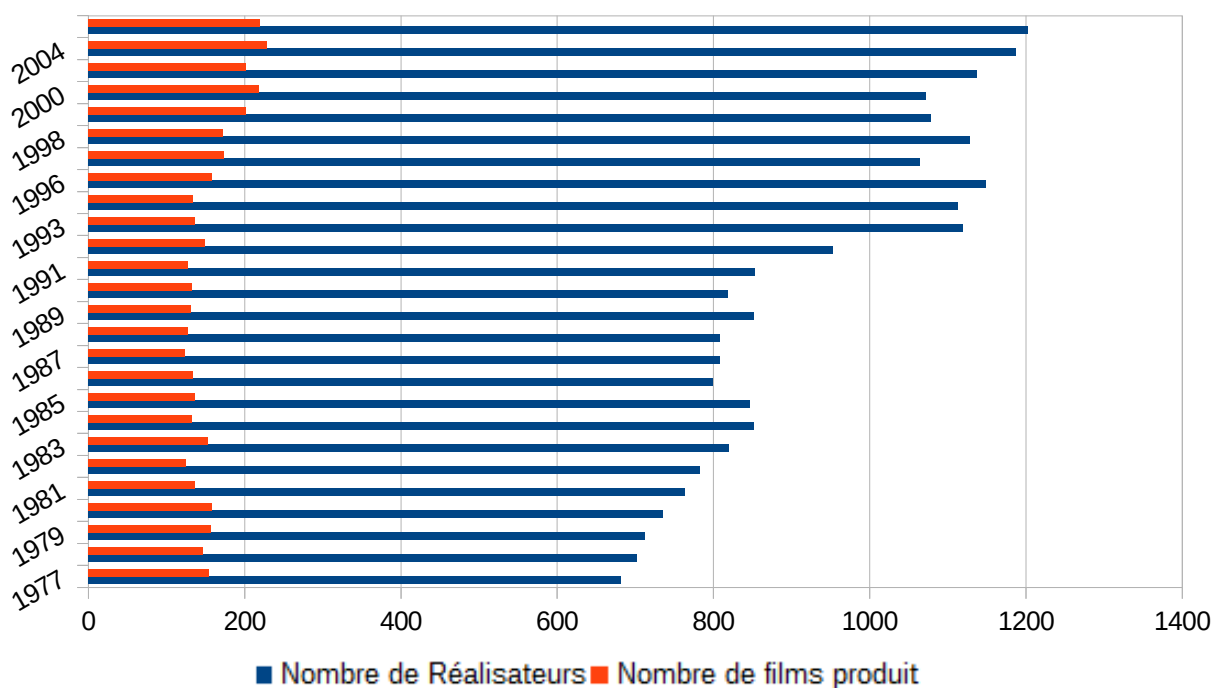
Ces réorientations sont-elles définitives ou seulement passagères ?

Les reconversions, lorsqu'elles surviennent semblent belles et bien définitives entre 1927 et 1978 – le retour à l'assistantat des assistants s'étant tournés vers la réalisation ne dépassant pas ou peu les 5 % – soit une moyenne de 2 retours par an à l'assistantat –. Ce pourcentage est cependant, là encore, en augmentation depuis la fin des années 1970, confirmant ainsi une évolution du métier depuis cette décennie. En effet, à partir de 1979, le pourcentage de retour à l'assistantat dépasse les 5 %, et même 10 % après 1988. Depuis, ce chiffre ne cesse d'augmenter même si l'on note des années plus « creuses », comme en 1989, en 1992 ou encore en 1995, années durant lesquelles les taux affichent une légère baisse. En 1993, le pourcentage de retour à l'assistantat dépasse les 20 % et en 2008 le nombre d'assistants mentionnés qui opèrent par la suite un retour à l'assistantat, dépasse les 30 %.

Cette augmentation du retour à la fonction d'assistant peut peut-être s'expliquer par la forte augmentation de réalisateurs de long métrages recensés dans les annuaires à partir des années 1970. En effet, l'année 1942 fait mention de 123 réalisateurs, contre 516 en 1970. Ces chiffres augmentent encore d'année en année pour arriver en 1983 à 820 noms et en 2015 à 1498 noms sont inscrits en tant que réalisateur.

L'augmentation du nombre de réalisateurs a de fait, entraîné une plus forte concurrence, le nombre de films produit par années ne connaissant pas la même croissance. En se fondant sur les chiffres de la production cinématographique entre 1977 et 2005 fournis par le CNC⁴⁰, on peut compter une moyenne de 4,5 réalisateurs pour un film produit sur la période 1977-1979. Ce chiffre augmente ensuite puisque la période 1980-1989 donne une moyenne de 6 réalisateurs pour un film produit et passe à 6,8 réalisateurs pour un film sur la période 1990-1999. Un ratio qui tend à baisser légèrement dans les années 2000 qui font état d'une moyenne de 5,3 réalisateurs pour un film produit. La concurrence plus rude, ajoutée aux difficultés de réaliser un second long métrage en France, laissent imaginer que les assistants s'étant essayé à la réalisation n'aient pas tous pu trouver leur place et ont décidé de retourner vers l'assistanat.

Nombre de réalisateurs et nombre de films produits par année sur la période 1997 -2005



40 Statistiques du dépôt légal (1977-2006), publié le 6 mars 2007, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cnc.fr/web/fr/depot-legal/-/ressources/21851;jsessionid=C2FF58E6E7EFF9144AF0AFD0868A74A9.liferay> (dernière consultation le 3 juin 2017).

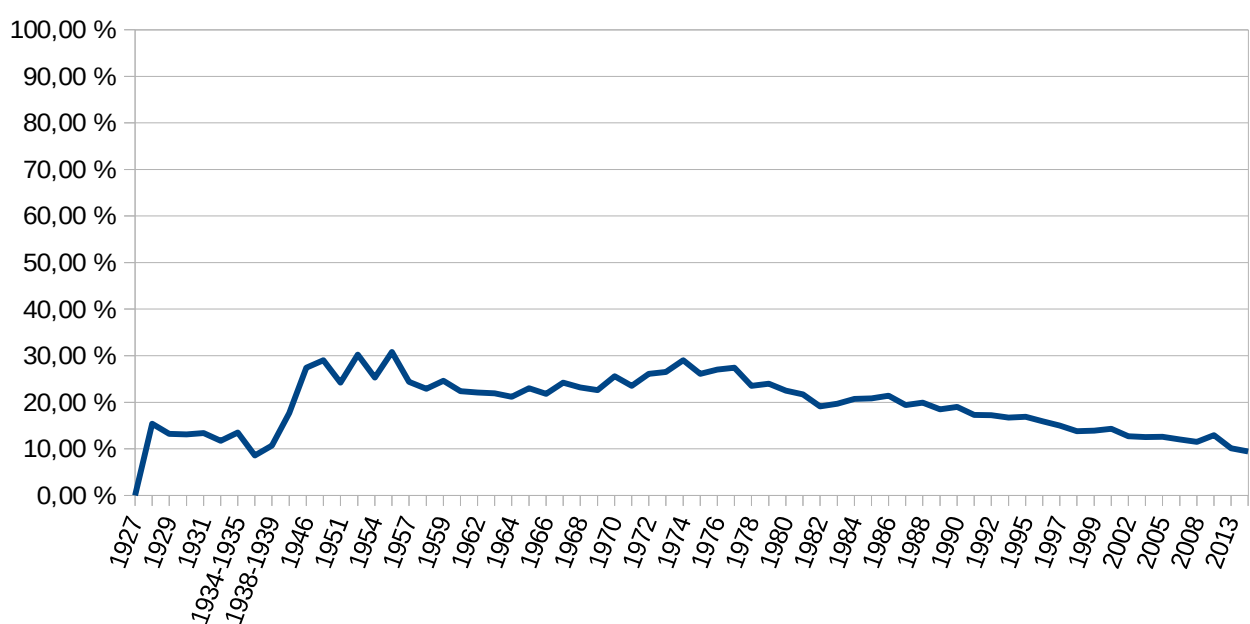
Afin d'interroger plus largement l'idée d'une fonction tremplin, nous avons voulu savoir quelle pouvait être la proportion de réalisateurs ayant été assistants. Cette étude se concentrera sur la période 1946-2015, les noms des réalisateurs n'étant pas distingués de ceux des directeurs de production sur la période antérieure.

La moyenne établie sur la période 1946-2015 est ici de 26 %. En 1952, on compte 33 réalisateurs sur 219 à avoir été mentionnés comme assistants au moins une fois dans les annuaires professionnels, représentant 15 %. Ce chiffre passe à 154 réalisateurs sur les 463 recensés en 1967, soit 33 %, pourcentage le plus élevé. Entre 1967 et 1992, les chiffres sont plutôt stables, la proportion de réalisateur à avoir été assistant étant comprise entre 28 % et 33 %. Après 1992, cette proportion baisse continuellement, passant à partir de 1998 en dessous de la moyenne jusqu'à atteindre 16,9 % en 2015. Ainsi, en 2015 on compte 253 réalisateurs ayant été assistants auparavant sur les 1498 référencés. Ce chiffre confirme la baisse et, cette fois, la question de l'horizon d'attente, valable du point de vue des assistants réalisateur ne tient plus. Nous assistons donc à une baisse significative de la part des réalisateurs passés par l'assistantat qui peut, peut-être, s'expliquer par l'abrogation en 2009 de la loi sur les cartes d'identité professionnelle.

On peut également envisager que cette baisse de réalisateurs venus de l'assistantat à partir des années 1990 soit la conséquence des transformations survenues dans le métier, ayant éloigné l'assistant des considérations artistiques dans l'élaboration d'un film. Cela, ajouté aux nouveaux moyens technologiques accessibles à tous qui augmentent la formation en autodidactes peuvent probablement aussi expliquer cette baisse dans les statistiques, l'assistantat n'étant peut-être plus considéré comme la meilleure place pour apprendre la mise en scène et ainsi accéder par la suite à la réalisation.

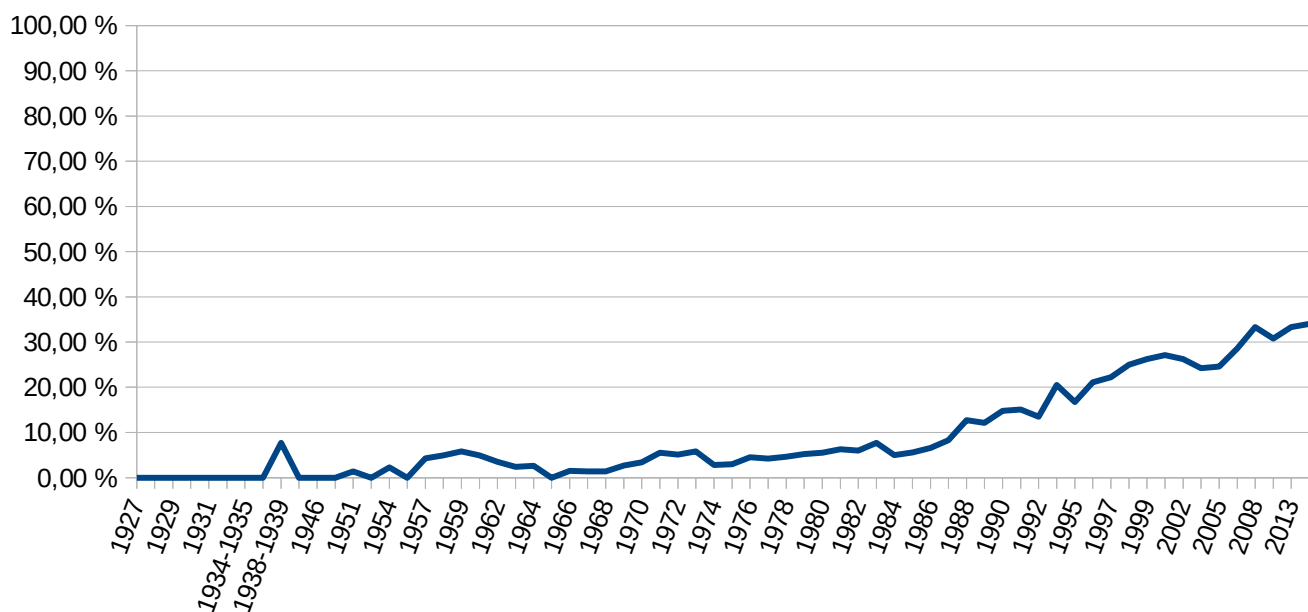
Pourcentage d'assistants réalisateur devenus réalisateurs selon les annuaires professionnels

Années	Total ass	Nbr devenus réal	Pourcentage	Années	Total ass	Nbr devenus réal	Pourcentage
1927	21	0	0,00 %	1975	387	101	26,10 %
1928	39	6	15,40 %	1976	415	112	27,00 %
1929	76	10	13,20 %	1977	430	118	27,40 %
1930	92	12	13,10 %	1978	460	108	23,50 %
1931	112	15	13,40 %	1979	480	115	24,00 %
1932-1933	128	15	11,70 %	1980	484	109	22,50 %
1934-1935	104	14	13,50 %	1981	515	112	21,70 %
1936-1937	93	8	8,60 %	1982	523	100	19,10 %
1938-1939	121	13	10,70 %	1983	564	111	19,70 %
1942	79	14	17,70 %	1984	585	121	20,70 %
1946	113	31	27,40 %	1985	602	125	20,80 %
1950	155	45	29,00 %	1986	565	121	21,40 %
1951	302	73	24,20 %	1987	558	108	19,40 %
1952	225	68	30,20 %	1988	553	110	19,90 %
1954	348	88	25,30 %	1989	536	99	18,50 %
1955-1956	312	96	30,80 %	1990	426	81	19,00 %
1957	386	94	24,40 %	1991	423	73	17,30 %
1958	354	81	22,90 %	1992	431	74	17,20 %
1959	349	86	24,60 %	1993	436	73	16,70 %
1960	366	82	22,40 %	1995	461	78	16,90 %
1962	384	85	22,10 %	1996	478	76	15,90 %
1963	383	84	21,90 %	1997	481	72	15,00 %
1964	368	78	21,20 %	1998	493	68	13,80 %
1965	283	65	23,00 %	1999	467	65	13,90 %
1966	307	67	21,80 %	2000	488	70	14,30 %
1967	306	74	24,20 %	2002	512	65	12,70 %
1968	310	72	23,20 %	2004	530	66	12,50 %
1969	327	74	22,60 %	2005	516	65	12,60 %
1970	344	88	25,60 %	2007	467	56	12,00 %
1971	359	91	23,50 %	2008	469	54	11,50 %
1972	376	98	26,10 %	2011	502	65	12,90 %
1973	388	103	26,50 %	2013	503	51	10,10 %
1974	369	107	29,00 %	2015	531	50	9,40 %



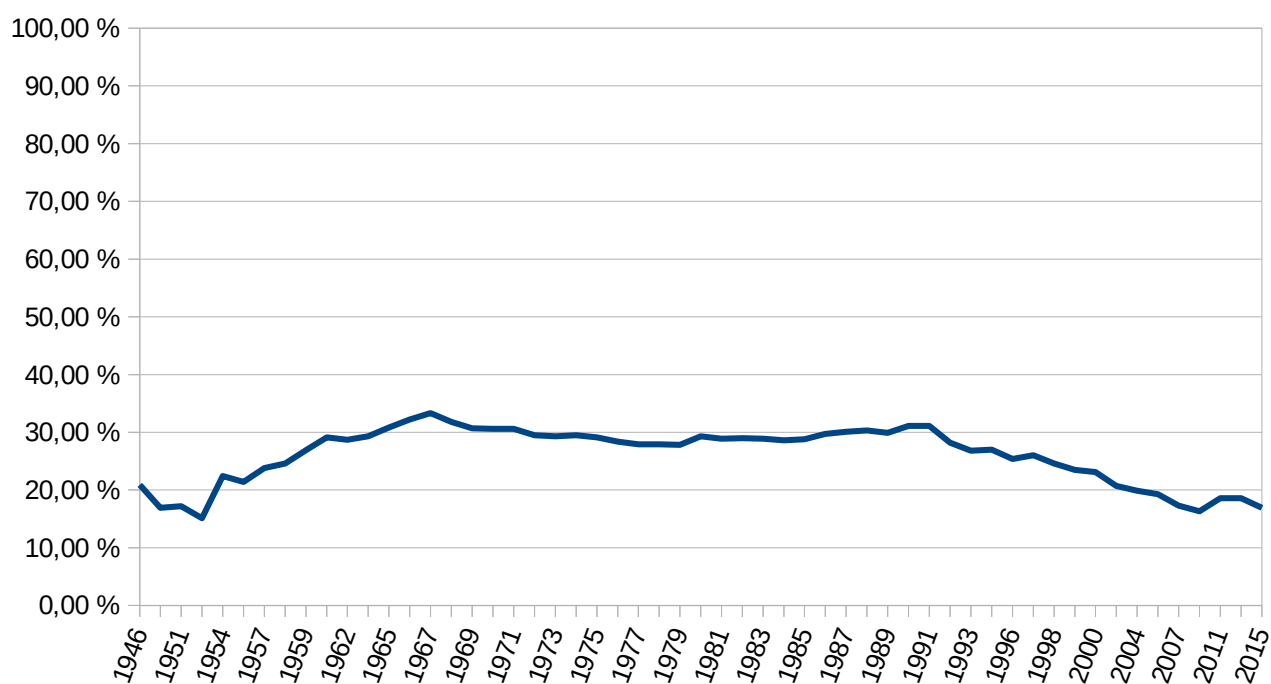
Pourcentage d'assistants réalisateur devenus réalisateurs puis retournés à l'assistantat selon les annuaires professionnels

Années	Nbr devenus réal	Nbr retournés ass	Pourcentage	Années	Nbr devenus réal	Nbr retounés ass	Pourcentage
1927	0	0	0,00 %	1975	101	3	3,00 %
1928	6	0	0,00 %	1976	112	5	4,50 %
1929	10	0	0,00 %	1977	118	5	4,20 %
1930	12	0	0,00 %	1978	108	5	4,60 %
1931	15	0	0,00 %	1979	115	6	5,20 %
1932-1933	15	0	0,00 %	1980	109	6	5,50 %
1934-1935	14	0	0,00 %	1981	112	7	6,30 %
1936-1937	8	0	0,00 %	1982	100	6	6,00 %
1938-1939	13	1	7,70 %	1983	111	5	7,70 %
1942	14	0	0,00 %	1984	121	6	5,00 %
1946	31	0	0,00 %	1985	125	7	5,60 %
1950	45	0	0,00 %	1986	121	8	6,60 %
1951	73	1	1,40 %	1987	108	9	8,30 %
1952	68	0	0,00 %	1988	110	14	12,70 %
1954	88	2	2,30 %	1989	99	12	12,10 %
1955-1956	96	0	0,00 %	1990	81	12	14,80 %
1957	94	3	4,30 %	1991	73	11	15,10 %
1958	81	4	4,90 %	1992	74	10	13,50 %
1959	86	5	5,80 %	1993	73	15	20,50 %
1960	82	4	4,90 %	1995	78	13	16,70 %
1962	85	3	3,50 %	1996	76	16	21,10 %
1963	84	2	2,40 %	1997	72	16	22,20 %
1964	78	2	2,60 %	1998	68	17	25,00 %
1965	65	0	0,00 %	1999	65	17	26,20 %
1966	67	1	1,50 %	2000	70	19	27,10 %
1967	74	1	1,40 %	2002	65	17	26,20 %
1968	72	1	1,40 %	2004	66	16	24,20 %
1969	74	2	2,70 %	2005	65	16	24,60 %
1970	88	3	3,40 %	2007	56	16	28,60 %
1971	91	5	5,50 %	2008	54	18	33,30 %
1972	98	5	5,10 %	2011	65	20	30,80 %
1973	103	6	5,80 %	2013	51	17	33,30 %
1974	107	3	2,80 %	2015	50	17	34,00 %



Pourcentage de réalisateurs apparaissant au moins une fois comme assistants dans les annuaires professionnels

Année	Nbr de réal	Anciens ass	Pourcentage	Année	Nbr de réal	Anciens ass	Pourcentage
1942	123	18	14,60 %	1980	735	215	29,30 %
1946	115	24	20,90 %	1981	764	221	28,90 %
1950	148	25	16,90 %	1982	783	227	29,00 %
1951	192	33	17,20 %	1983	820	237	28,90 %
1952	219	33	15,10 %	1984	852	244	28,60 %
1954	250	56	22,40 %	1985	847	244	28,80 %
1955-1956	248	53	21,40 %	1986	799	237	29,70 %
1957	269	64	23,80 %	1987	808	243	30,10 %
1958	280	69	24,60 %	1988	808	245	30,30 %
1959	305	82	26,90 %	1989	852	255	29,90 %
1960	326	95	29,10 %	1990	818	254	31,10 %
1962	387	111	28,70 %	1991	853	265	31,10 %
1964	410	120	29,30 %	1992	953	269	28,20 %
1965	432	133	30,80 %	1993	1119	300	26,80 %
1966	447	144	32,20 %	1995	1113	301	27,00 %
1967	463	154	33,30 %	1996	1149	292	25,40 %
1968	491	156	31,80 %	1997	1064	277	26,00 %
1969	499	153	30,70 %	1998	1128	277	24,60 %
1970	516	158	30,60 %	1999	1079	254	23,50 %
1971	543	166	30,60 %	2000	1072	248	23,10 %
1972	586	173	29,50 %	2002	1137	235	20,70 %
1973	608	178	29,30 %	2004	1187	236	19,90 %
1974	631	186	29,50 %	2005	1203	232	19,30 %
1975	654	190	29,10 %	2007	1269	220	17,30 %
1976	672	191	28,40 %	2008	1394	227	16,30 %
1977	682	190	27,90 %	2011	1464	272	18,60 %
1978	702	196	27,90 %	2013	1489	277	18,60 %
1979	712	197	27,80 %	2015	1498	253	16,90 %



À travers les chiffres que nous avons pu dégager de l'étude des annuaires professionnels, on peut affirmer que l'assistantat est et surtout, a constitué une voie menant à la réalisation. Cependant, ces reconversions sont restées minoritaires et la part de réalisateurs passés (selon les annuaires) par l'assistantat n'a jamais dépassé les 34 %. La place d'observateur que donne le poste d'assistant réalisateur peut être très formatrice. Toutefois, la formation pratique, permise par la participation de l'assistant à la mise en scène est une idée également très présente dans l'imaginaire entourant la fonction, perçue comme au plus proche des considérations artistiques. Ceci nous conduit à nous demander dans quelle mesure le travail de l'assistant réalisateur peut, aujourd'hui, se rapprocher de la réalisation.

B. Un métier qui participe à la mise en scène ?

L'assistant réalisateur est aujourd'hui défini comme « chargé de la préparation matérielle du tournage⁴¹ ». Dans cet exercice, l'assistant est amené à faire des choix – que ce soit en préparation où durant le tournage –. Des choix qui, comme nous allons le voir, ont une influence sur le déroulement du tournage et les images qui y sont produites.

1. Influencer les conditions de tournage

Interrogé sur son rôle au sein du processus de réalisation d'un film, Philippe Landoulsi, premier assistant depuis le tournage du film *Les Grandes Personnes* de Daniel Moosmann (1995), définit ainsi la place de l'assistant réalisateur : « Sa première fonction [de l'assistant réalisateur] est d'organiser la réalité, alors que le metteur en scène, lui, organise la fiction. Ce n'est pas du tout la même chose, on ne s'occupe pas des mêmes choses à mon avis⁴². » Si le metteur en scène reste focalisé sur l'univers de son film, l'assistant, lui, s'occupe donc d'« organiser la réalité », c'est-à-dire qu'il met tout en œuvre pour réunir les éléments nécessaires (humains, techniques, etc) afin de tourner un plan dans les meilleures conditions. De ces conditions dépendent en partie les images tournées. Dominique Talmon, également premier assistant réalisateur depuis 1995, affirme la même chose lorsqu'il déclare à

41 Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, p. 44.

42 Philippe Landoulsi, propos recueillis par Marc Brinchet pour l'émission de radio Grand Angle, « La vie d'un tournage », animée par Brigitte Aléo sur France Culture, diffusée le 9 juillet 1994.

propos du métier : « Sa fonction première est de réunir tous les moyens nécessaires pour faire un plan. Il ne le tourne pas, mais il le détermine⁴³. » L'assistant est donc présent pour s'assurer que chaque élément nécessaire à un plan soit présent au moment où celui-ci est tourné. Si le metteur en scène souhaite un mouvement de grue pour une scène, c'est à l'assistant réalisateur qu'il revient de tout mettre en œuvre pour qu'au moment où la scène se prépare, la grue soit bien présente et à l'heure, ou bien, si le réalisateur souhaite repeindre le pan d'un mur pour les besoins de sa scène, l'assistant doit veiller à ce que ce mur ait bien été repeint le jour où la scène est tournée. Réunir l'ensemble des conditions de tournage se fait en premier lieu au moment de l'établissement du plan de travail. La phase de dépouillement du scénario est le moment où l'assistant recense tous les moyens techniques (rails de travelling, véhicules, etc.) mais aussi les besoins en termes de figurations, de cascades, d'effets spéciaux – qu'il s'agisse d'une scène d'action, ou du maquillage spécifique d'un comédien –, qui lui permettront ensuite d'établir le plan de travail du film. En estimant le temps nécessaire au tournage d'une scène, le premier assistant prend en compte la durée de la scène à l'écran, mais aussi l'ensemble des moyens déployés pour tourner cette scène. Il doit donc prévoir pour chaque équipe un temps d'installation conséquent, prévoir des temps de répétition pour les comédiens, un temps pour réaliser leur maquillage. Il doit aussi anticiper d'éventuels changements que le réalisateur voudra possiblement mettre en place après une première prise qu'il ne trouve finalement pas à son goût. Établir le plan de travail en préparation fait de l'assistant le garant du temps sur le plateau, sa tâche principale étant de faire respecter ce plan de travail. Décider d'accorder telle portion du temps à disposition au tournage de telle scène relève d'un choix qui va influencer sur les images produites. Sur le plateau, l'improvisation est en général réduite au minimum car le plan de travail est mis en place à partir du découpage technique établi par le réalisateur et ses techniciens. Ces derniers devront faire au mieux pour coller aux directives qu'ils auront établies durant la période de préparation. C'est en ce sens que vont les propos de Caroline Tambour, jeune assistante réalisateur belge, ayant travaillé pour des réalisateurs français tels que François Ozon ou encore Costa-Gavras et qui se trouve être depuis *Le Silence de Lorna* (2008), la collaboratrice de Luc et Jean-Pierre Dardenne : « Le temps, c'est un outil de travail. C'est le nôtre [aux assistants réalisateur] mais il devient aussi le leur [au réalisateur et aux différents chefs de poste]. Nous, nous sommes là pour leur rappeler les balises fixées en amont, mais c'est tout. Notre participation à l'artistique reste très limitée⁴⁴. » C'est en communiquant avec l'ensemble des équipes, parfois pour les réorienter

43 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

44 Caroline Tambour, entretien filmé, réalisé par les élèves de Master Professionnel de Poitiers pendant le

vers les directives décidées en préparation que l'assistant détermine les conditions de tournage d'une scène et qu'il influence, lui aussi, sur la mise en scène.

Une des autres tâches qui peut être confiée au premier assistant et son équipe concerne la gestion de la figuration. Les assistants réalisateur ont la responsabilité de convoquer l'ensemble des figurants et les prendre en charge à leur arrivée sur le plateau. Il devra leur expliquer l'enjeu de la scène et les informer sur les détails techniques de la journée à laquelle ils vont participer : horaires, pauses, consignes de sécurité à respecter, etc. Mais, il peut arriver que le réalisateur, mobilisé sur d'autres fronts – installant son cadre, discutant avec les techniciens concernant le prochain mouvement de caméra, ou encore donnant ses intentions de jeu aux comédiens, etc. – laisse le soin au premier assistant réalisateur de s'occuper du placement de la figuration sur le décor. Cela permet à l'assistant de participer à la création de l'image et fait de lui un acteur à part entière de la mise en scène.

2. La question du placement de la figuration

Cette implication de l'assistant réalisateur dans la gestion des figurants – à savoir, des personnes présentes à l'image mais n'interagissant pas avec un comédien – peut déjà être constatée dans certains articles des années 1920 de la revue *Cinémagazine*. Ainsi, en 1925, un article de Pierre Gilles fait état d'un assistant prenant part à la gestion de la figuration présente sur le plateau :

Le metteur en scène hurlait dans son porte-voix des ordres enrroués ; l'assistant, au milieu du tumulte, essayait de les traduire aux figurants ; les sergents de ville de Daumier firent leur apparition. Coiffés de bicornes extraordinaires, ils précédaient le service d'ordre, composé de l'élite militaire du XIX^e siècle... et du boulevard de Strasbourg, où des régisseurs nationalistes les avaient embauchés⁴⁵.

Ici, on peut voir que sont impliqués dans la gestion des figurants à la fois le réalisateur qui annonce tout haut ses intentions de mise en scène, l'assistant qui, lui, fait le lien entre le réalisateur et les figurants et le régisseur qui a eu la charge de recruter ces figurants. Cette collaboration de l'assistant et du régisseur concernant la figuration semble courante à cette époque, les deux techniciens travaillant parfois ensemble pour installer les figurants sur le

Festival de Cannes 2014, http://ampar.fr/?page_id=853, (dernière consultation le 3 juin 2017), retranscrit par moi.
45 Pierre Gilles, « A propos de *Mylord l'arsouille*- Équarrisseur », *Cinémagazine*, n° 4, 23 janvier 1925, p. 177.

plateau. Citons pour exemple l'article écrit par SIM à propos du tournage de *La Faute de Monique* (Maurice Gleize, 1928) :

M. Jules Rosen, assistant, et M. Guilhert, régisseur, qui ont installé les artistes et les ravitaillent en projectiles, les engagent à ménager leurs fleurs pour le passage du bateau d'où M. Agnel, l'opérateur, doit enregistrer la bataille ; autant en emporte le vent (autant d'ailleurs en fournissent assistant et régisseur)⁴⁶.

Ici on voit que le régisseur peut aussi être amené à placer ces comédiens d'une journée. C'est d'ailleurs lui qui, semble-t-il est même chargé de les recruter, comme en témoigne un nouvel article des années 1920, tiré cette fois de la revue *Le Fascinateur* :

Si le décor est, en effet, un passe-partout dont il existe un exemplaire dans tous les studios, il faut toujours commander une importante figuration pour remplir les bancs destinés au public. C'est la grande ressource des figurants, âgés ou qui n'ont qu'une garde-robe défraîchie. Il n'est pas besoin, en effet, de se mettre en costume de soirée pour asseoir dans la salle d'audience...

... Aussi, le régisseur, qui est un homme habile, choisit-il ce jour-là, au hasard, parmi les noms de figurants qui se trouvent à la fin de son carnet d'adresses.

C'est là qu'il met les gens qui ne peuvent trouver place dans les réceptions mondaines et qui, pourtant, sont ses amis ou lui ont été recommandés⁴⁷.

Toutefois, aujourd'hui, ce sont ce que l'on appelle les « chefs de file » qui ont pris en charge le recrutement des figurants. Arrivés en 1979 dans les annuaires du cinéma sous l'appellation « chargés de figuration », la dénomination « chef de file » apparaît en 1991. Sur le plateau, le chef de file va aider les assistants réalisateur au regroupement des figurants afin de les informer sur la scène à venir et ce que l'on attend d'eux, mais il ne donne aucune directive de mise en scène. C'est en tout cas la manière de travailler de Denis Bergonhe, premier assistant depuis 2002 et ayant assisté à de nombreuses reprises Claude Miller. Lors de notre entretien téléphonique, il a pu nous parler de la répartition des tâches entre le chef de file et l'équipe mise en scène : « Le chef de file va m'assister, m'aider à regrouper les figurants. Il va les discipliner pour ne pas qu'ils se dirigent dans tous les sens et les briefer sur les conditions de tournages qui les attendent. Mais en aucun cas, il ne donne de directive de mise en scène⁴⁸. »
À l'image de Claude Miller, certains réalisateurs laissent leur premier assistant prendre en

46 Sim, « Lettre de Nice », *Cinémagazine*, n° 8, 24 février 1928, p. 341.

47 Anonyme, « Les coulisses du cinéma : Comment on compose une scène de tribunal », *Le Fascinateur*, n° 201, février 1925, p. 19. Je remercie Priska Morrissey pour m'avoir transmis cet article.

48 Entretien inédit avec Denis Bergonhe, réalisé par téléphone, le 20 avril 2017.

charge la figuration quand ils ne peuvent l'assurer eux-mêmes. C'est ainsi que Dominique Talmon, ayant notamment collaboré avec Jean Becker, a pu prendre en charge le placement des figurants dans *Bienvenue parmi nous* (2011) :

Pour le film *Bienvenue parmi nous* de Jean Becker, sur lequel j'ai travaillé en tant que premier assistant réalisateur, Becker m'a remercié après avoir vu le film, en me disant que j'avais bien géré le travail de placement de la figuration. Il ne m'avait pas vu le faire au moment du tournage ; ce qui semble évident puisqu'au même moment, il se trouvait avec les acteurs en train de répéter et de gérer les détails en arrière [avec le chef opérateur, le machiniste...] ⁴⁹.

Alain Resnais faisait aussi partie de ces réalisateurs qui faisaient confiance à leur premier assistant pour placer la figuration selon ses directives établies en préparation :

Les mouvements de figuration, il y a des metteurs en scène qui les font entièrement eux-mêmes. Avec Resnais, non : je lui demande ce qu'il veut, bien avant le tournage pendant la préparation, et sur le tournage il corrige ce que je lui propose, il me dit ce qui ne va pas dans ce sens-là ou dans un autre. On dégrossit le travail, on répète, la mise en place se fait sans Resnais, en collaboration étroite avec le cadreur Philippe Brun. ⁵⁰

La figuration fait partie prenante de l'image. Même si bien souvent relayée à l'arrière-plan, elle est ce qui rend une scène plus vivante et qui participe à la composition du plan. Laisser le soin au premier assistant de s'en occuper lui permet d'avoir une réelle influence sur les images produites. Cette prérogative demande une vision globale de l'esthétique voulue par le réalisateur, mais aussi une bonne appréhension du plateau. Il faut maîtriser le découpage technique pour savoir où placer les figurants afin qu'ils puissent être à la fois présents dans le cadre tout en ne perturbant pas les mouvements des cadreur. Pour illustrer ce point, nous avons souhaité faire une analyse de séquence de la scène du mariage tirée du film *Un Secret* de Claude Miller (2007), qui a demandé une très forte mobilisation en termes de figuration. Lors du tournage de cette séquence, c'est Denis Bergonhe, premier assistant de Miller qui s'est occupé du placement de toute la figuration : « Nous avons réglé tous les détails en préparation. Lors du tournage de cette séquence, Miller était derrière l'écran et m'indiquait seulement s'il voulait un peu plus de profondeur de champ sur certains plans ⁵¹. » Le travail de

49 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

50 Jean Léon dans François Thomas, « Entretien avec Jean Léon, assistant réalisateur », *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 135-146, p. 139.

51 Entretien inédit avec Denis Bergonhe, réalisé par téléphone, le 20 avril 2017.

Bergonhe a notamment été apprécié par Gérard de Battista, chef opérateur du film, comme en témoigne son entretien accordé à William Sempé :

WS : Dans *Un secret*, je trouve la scène de mariage très vivante, on a l'impression que les caméras sont lâchées au milieu des comédiens comme si c'était fait d'un coup.

GdB : C'est pas du tout le cas, là : on tournait plan par plan, caméras à la main qui tournaient autour des gens façon Lelouch. Il y avait une très bonne direction de figuration, l'assistant réalisateur Denis Bergonhe faisait un super boulot.⁵²

Un secret est l'adaptation cinématographique du roman autobiographique de Philippe Grimbert, traitant d'un secret de famille et l'histoire d'une passion, sur fond de Seconde Guerre Mondiale. La scène du mariage se situe à une demi-heure du début du film et nous montre la première rencontre entre Maxime (Patrick Bruel) et Tania (Cécile de France) belle-sœur de la mariée, le jour du mariage de ce dernier avec sa première épouse Hannah (Ludivine Sagnier). De cette rencontre va naître une histoire d'amour entre Maxime et Tania, une situation qui va rendre Hannah malheureuse au point de se dénoncer, elle et son fils, comme juifs et de se faire déporter dans un camp de concentration dont ils ne reviendront jamais. Cette séquence peut être divisée en cinq parties : la rencontre entre Maxime et Tania ; la cérémonie à la Mairie ; la cérémonie religieuse ; la célébration du mariage avec les premières danses et enfin la fin de soirée. Denis Bergonhe nous a rapidement parlé de son travail de préparation pour assurer la figuration sur l'ensemble de cette séquence. Avec Claude Miller, ils se sont rendus dans plusieurs mariages juifs que Bergonhe filmaient pour se familiariser avec les coutumes et nourrir ainsi son travail. Tous les figurants présents étaient de confession juive, car « Miller était très exigeant sur la véracité des choses montrées à l'écran. Racontant une histoire très forte, il voulait être le plus crédible possible et cela passait aussi par la figuration⁵³ ». Cette figuration, en plus d'ajouter de l'authenticité à la scène, participe à la composition du cadre, à la dramaturgie et sert le montage du film. En effet, la manière dont sont placés les figurants joue sur le ressenti de la scène par le spectateur. Ainsi, dès l'arrivée d'Hannah, juste avant la rencontre entre Maxime et Tania, les deux figurantes du premier plan apportent un équilibre des couleurs : la figurante située à gauche avec sa tenue

52 Wilfrid Sempé et Gérard de Battista dans Wilfrid Sempé, « L'image en version originale : un entretien de Wilfrid Sempé avec Gérard de Battista. », *La Lettre de l'AFC*, N° 171, 2 décembre 2007, p. 7, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.afcinema.com/IMG/pdf/Lettre_171.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

53 Entretien inédit avec Denis Bergonhe, réalisé par téléphone, le 20 avril 2017.

colorée renvoie aux couleurs d'Hannah, tandis que celle de droite, en tenue noire, renvoie aux couleurs du père. Les figurants présents produisent aussi un surcadrage à l'écran. Ce placement permet d'équilibrer le cadre tout en créant des lignes de fuite, dont Hannah et son père sont le point de croisement, les figurants sont aussi placés sur le chemin de la jeune femme, venant restreindre son espace de circulation, comme une métaphore de la situation dans laquelle elle s'engage.



Passons maintenant à la célébration du mariage. Dans cette scène, Miller a choisi de filmer en plan large, demandant un grand nombre de figurants pour remplir l'espace.



Ces plans dévoilent une grande maîtrise dans la gestion de la figuration, l'espace étant à la fois rempli et « aéré ». Cette impression est due à la luminosité de la pièce, les grandes baies

vitrées laissant entrer la lumière, mais aussi à l'harmonie des couleurs des costumes de l'ensemble des personnes présentes. Les deux couleurs qui dominent dans ces deux photogrammes sont le blanc et le noir, renvoyant aux couleurs des tenues des deux protagonistes. Cela se retrouve même jusque dans le sol puisque ce damier est, lui aussi, aux couleurs des mariés. Le blanc fait ici « respirer » la salle par la luminosité qu'il apporte. La sensation aérée de ce plan est aussi due au placement de la figuration. On peut voir que les figurants font « entonnoir », la majorité d'entre eux étant concentrée à l'arrière-plan, créant ainsi une profondeur de champ et cette impression d'espace à la fois rempli mais où il est possible de circuler. Une image qui respire, en opposition au plan suivant où le sentiment créé est celui d'un espace saturé. Le changement de figurants présents à l'image y joue pour beaucoup. Les costumes blancs sont ici remplacés par des habits aux teintes plus sombres comme le violet, le bordeaux ou le noir. Des figurants assis entre les barreaux de la fenêtre participent au surcadrage et donc au sentiment d'enfermement et de saturation de l'espace. La disposition de la figuration participe à créer un espace asphyxiant qui est à l'image de l'avenir de ce couple.



Cette composition de l'image par le placement de la figuration est aussi visible en fin de séquence. Certains invités sont déjà partis et d'autres s'apprêtent à quitter les lieux. Nous avons donc un espace tout aussi grand, mais bien moins rempli. Pourtant, il n'en reste pas moins maîtrisé dans le placement des figurants qui équilibrent le cadre afin de ne pas créer d'espaces vides. Une fois de plus, on peut remarquer un travail sur les couleurs qui joue sur cet équilibre. Les femmes en costumes sombres sont donc placées à l'avant du plan, où il y a plus de lumière tandis que la femme en costume beige est placée à l'arrière-plan assombri par

la présence d'un arbre. Cette disposition permet de créer une profondeur de champ. Les figurants de gauche sont disposés de manière à redoubler l'axe du bâtiment qui tend à rejoindre le centre de l'image. De même pour les figurants de droite, également placés sur un même axe. Ces deux axes convergent vers le centre de l'image, un point de fuite représenté par les deux hommes debout positionnés juste en dessous du point lumineux de l'image qui, lui aussi, attire le regard du spectateur.



Penser la figuration a des répercussions sur les images. Que ce soit par la création d'un équilibre dans le cadre ou encore de points de fuite pour attirer l'attention du spectateur, s'occuper de la figuration relève bien de la mise en scène à proprement parlé. Le placement des figurants demande donc une gestion et une maîtrise précise de l'espace et, partant, une fine connaissance du découpage technique et des mouvements de caméra prévus pour une séquence donnée. C'est particulièrement visible dans les plans où l'ensemble des personnes dansent. Si beaucoup des figurants le font « statiquement », en ne faisant que des petits mouvements circulaires dans un espace restreint, d'autres en revanche, ont une mobilité beaucoup plus accentuée, entrant et sortant du champ, d'une manière que l'on perçoit comme spontanée, mais qui reste totalement maîtrisée puisqu'il s'agit d'entrées et de sorties de champ qui servent également à faire les raccords d'un plan à l'autre. C'est le cas par exemple, lorsque Tania danse avec une petite fille. Tania reste constamment au centre de l'image, les autres couples étant placés autour d'elle, de sorte à ne pas la cacher et faisant d'elle le point d'attention du spectateur qui embrasse ainsi le point de vue de Maxime. Toutefois, un des couples de danseurs va circuler librement devant la caméra et permettre le raccord avec le

plan suivant. En effet, sur la première image, nous pouvons voir sur la droite l'amorce d'un homme en chemise blanche. Ce figurant disparaît immédiatement pour ne pas éclipser Tania de l'image, mais sa chorégraphie ne s'arrête pas puisqu'il réapparaît à l'instant suivant, faisant disparaître Tania du champ et ainsi permettre le raccord avec le plan suivant sur Maxime et Louise (Julie Depardieu).

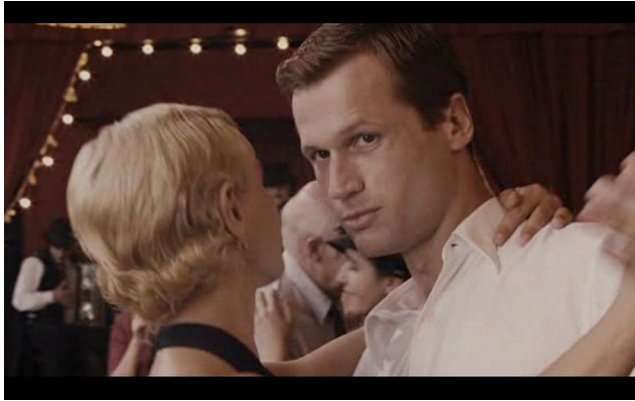
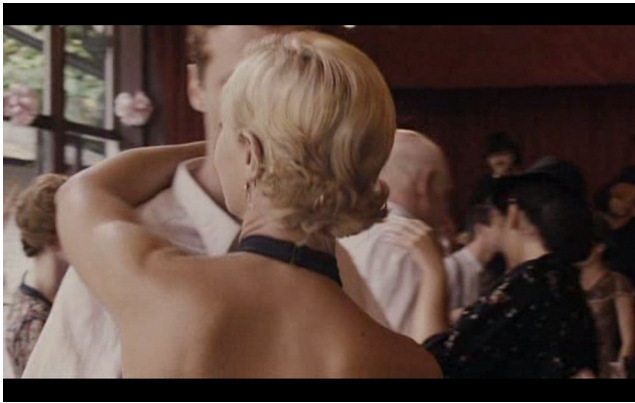


On retrouve le même procédé un peu plus tard, en fin de soirée. Hannah termine un tour de magie. On peut voir à la gauche de la première image, une nouvelle amorce d'un figurant. Celui-ci disparaît l'instant d'après, lorsque les spectateurs du tour de magie applaudissent Hannah. Puis, pour finir cette scène, le couple emporté par les mouvements de leur danse, réapparaît dans le cadre jusqu'à en être quasiment les seuls occupants, éclipasant de fait la présence d'Hannah. Ce passage du couple, qui file devant la caméra est aussi une métaphore du temps qui passe puisqu'il sert d'ellipse lors du montage, le plan suivant montrant le départ de Tania et de son mari de la fête.



Cette maîtrise de l'espace-temps et des capacités à investir le champ est encore visible un peu plus tôt, au moment où dansent les deux couples : Tania et son mari d'un côté, Maxime et Hannah de l'autre. Chacun des deux couples est emporté dans une valse. Le montage de la scène est très rythmé et donne le sentiment d'une caméra dansant à leurs côtés, par ses mouvements amples et fluides. Cette scène a été tournée plan par plan, caméra à la main, l'opérateur déambulant parmi la foule présente sur le plateau. Cela a demandé à Denis Bergonhe un travail de gestion de l'espace important afin d'un côté, saturer le champ de la caméra pour rendre la scène vivante à l'écran, et de l'autre, permettre à celle-ci et à celui qui la porte de circuler librement, sans que les figurants ne viennent déranger les mouvements des techniciens. En plus de cette maîtrise de l'espace, il fallait pour Bergonhe être relativement efficace. En effet, cette scène demandant une forte implication physique de la part des comédiens, mais aussi des figurants, Miller ne souhaitait pas faire un grand nombre de prises : « On a dû faire cinq à six prises pour chacun de ces plans. Les personnes présentes donnaient beaucoup, on leur demandait de danser, de rire, de porter les deux mariés... On ne voulait pas les épuiser⁵⁴. »

⁵⁴ Entretien inédit avec Denis Bergonhe, réalisé par téléphone, le 20 avril 2017.



source : *Un Secret*, Claude Miller (2007), édition DVD, Paris, "L'avant-scène cinéma"(2009).

À travers cette analyse, on peut voir à quel point la gestion de la figuration influe sur les images produites. Sa mise en place demande donc une vision globale du projet, à la fois « artistique », puisque la place des figurants au sein de l'image va faire sens, mais aussi technique, car il convient d'être familier du découpage de la scène, de l'angle et de l'échelle de plan voulus pour savoir comment habiller l'espace, mais aussi des mouvements de caméra souhaités, tout cela afin d'organiser au mieux l'espace de jeu. Ce placement, s'il est souvent assuré par l'assistant réalisateur, ne lui est pas automatiquement confié. Cela dépend du réalisateur du projet et de son désir de déléguer à ses collaborateurs certaines tâches. Si les

rapports entre réalisateurs et assistants réalisateur peuvent être très « hiérarchisés », il existe des exemples de collaboration où le réalisateur fait activement participer l'ensemble de son équipe.

3. *À propos de quelques cas atypiques de collaboration entre réalisateurs et assistants réalisateur*

Chaque projet est différent et chaque réalisateur a sa manière de travailler. Certains comme Claude Miller, sont ouverts aux différentes suggestions que peuvent lui soumettre ses collaborateurs, comme il a pu l'expliquer sur le tournage du film *La Petite Lili* :

Je considère que le cinéma est quelque chose de collégial. C'est moi qui vais signer le film à la fin, c'est un film de moi donc c'est à mes risques et périls de prendre ou de ne pas prendre ce que l'on me propose. Mais tout le monde me propose des choses, pas seulement les comédiens, les techniciens, De Battista [chef opérateur du film], même Denis [Bergonhe, le premier assistant réalisateur] peut me dire : « cette scène au lieu de la faire de jour, pourquoi on ne la ferait pas de nuit ? » Et moi ça m'intéresse, parce qu'à la fin, si c'est meilleur, c'est moi qui en bénéficierai⁵⁵.

D'autres, en revanche, peuvent avoir une idée déjà très claire de ce qu'ils souhaitent et demandent seulement des techniciens capables de mettre en images leurs idées. Gilles Sionnet, premier assistant réalisateur depuis 1991 pour le film d'Alain Cuny, *L'Annonce faite à Marie*, s'est exprimé sur les différents cas de figure de collaboration pouvant exister entre un réalisateur et un assistant :

Il y a plusieurs cas de figure qui peuvent apparaître. Imaginons le meilleur des cas où il y a une bonne entente entre le réalisateur et le premier assistant. Dans ce cas là, il y a plusieurs niveaux de collaboration. Soit le premier assistant est un technicien pur et il met en place l'organisation générale du tournage, de la journée, de l'heure qui suit, et ainsi de suite. Il a une technique qu'il peut appliquer et qu'il doit appliquer. En revanche la collaboration peut aller plus loin ; le réalisateur peut le solliciter pour lui demander son avis autant sur le jeu des acteurs que sur la mise en scène. Auquel cas c'est une collaboration artistique plus proche. Parfois même, le premier assistant change de dénomination pour devenir un conseiller technique. Quand vous avez un jeune réalisateur qui commence dans le métier ou quand vous avez des films extrêmement complexes, on peut demander la présence d'un conseiller technique qui, lui, sera déchargé de toute la part organisationnelle du premier assistant. En ce qui

⁵⁵ Claude Miller dans François Breniaux, *Les Dessous de Lili, making of* du film *La Petite Lili* de Claude Miller, 2003, Édition DVD, Paris, Pathé vidéo, 2004 .

concerne des réalisateurs avec lesquels le courant ne passe pas forcément ou même avec des réalisateurs sympathiques qui ont une vision très précise de leur film, eh bien, l'assistant réalisateur s'en tiendra à son poste pour lequel il est payé. c'est un technicien et il s'occupe uniquement de l'organisation du tournage⁵⁶.

En se fiant aux propos de Sionnet, on peut voir qu'il existe des réalisateurs impliquant volontiers l'ensemble des membres de son équipe et notamment le premier assistant, au sein du processus créatif. C'était le cas du réalisateur Alain Resnais, dont chaque collaborateur était une voix que le cinéaste décidait ensuite d'écouter ou non.

On a pu le voir un peu plus tôt, Resnais était l'un des cinéastes qui laissait son premier assistant s'occuper de la mise en place de la figuration sur le plateau. Mais la relation qu'il pouvait entretenir avec son assistant réalisateur pouvait aller encore plus loin. Christophe Jeauffroy a été le dernier assistant d'Alain Resnais. Leur collaboration a débuté en 2006 sur *Cœurs* et s'est poursuivie jusqu'en 2014, soit le dernier film de Resnais, *Aimer, boire et chanter*. Déjà devenu directeur de production au moment de la préparation de ce dernier film, c'est à la demande de Resnais que Jeauffroy accepte de travailler sur le projet en qualité de premier assistant. Resnais avait une grande confiance en Jeauffroy et l'avait même désigné pour le remplacer dans la mise en scène dans l'hypothèse où son état de santé ne lui permettrait pas de terminer le film. En 2015, dans un dossier de *Positif* consacré au cinéaste, Jeauffroy est revenu sur les conditions de sa collaboration avec Resnais : « La relation du premier assistant avec Alain est unique. Normalement, le premier assistant est consultatif et le directeur de production est décisionnaire. Mais avec Alain, j'avais une marge de manœuvre beaucoup plus grande, je touchais de plus près à la production, à la gestion du tournage⁵⁷. » Resnais garantissait donc une liberté dans le travail de son assistant, avec des frontières entre chaque poste beaucoup plus malléables. Jeauffroy avait même plus de poids dans les décisions qui reviennent normalement à la direction de production, concernant entre autres, les conditions de tournage – comme par exemple, le choix de la durée de tournage du film –. De plus, Jeauffroy pouvait apporter sa touche personnelle en suggérant au cinéaste des idées possibles concernant la distribution artistique ou l'équipe technique. Des propositions relevant clairement de la mise en scène, puisqu'elle influaient directement sur les images :

56 Gilles Sionnet dans Aurélie Avram, « Métier : Assistant Réalisateur, entretien avec Gilles Sionnet », *Critikat*, publié le 4 janvier 2006, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/gilles-sionnet/>, (dernière consultation le 3 juin 2017).

57 Christophe Jeauffroy dans François Thomas, « Entretien avec Christophe Jeauffroy : Aider Alain à créer », *Positif*, n° 653-654, Juillet-Aout 2015, pp. 47-52, pp. 47-48.

[concernant son implication dans le choix des techniciens]

Au début pas du tout. Ensuite si des postes se libéraient, je pouvais faire des suggestions. Sur les deux derniers films, j'ai apporté la régisseuse générale, Sylvie Demaizière, qu'Alain adorait... J'ai aussi proposé l'ingénieur du son de ces deux films (*Vous n'avez encore rien vu* (2011) et *Aimer, boire et chanter* (2014)), Jean Pierre Duret, dont Bertrand Bonello et d'autres m'avaient chanté des louanges⁵⁸.

[concernant son implication dans les castings du film *Les Herbes folles* (2008)]

Des comédiens avec lesquels Alain voulait travailler, comme James Thiérée, étaient indisponibles. Nous avons organisé un casting. Patrick Armisen et Nathalie Déposé réunissaient des photos. J'opérais un premier tri que je montrais à Alain, puis Patrick et Nathalie faisaient passer des essais en vidéo aux acteurs qui franchissaient cette étape. Quand un acteur nous semblait tout de suite le bon, inutile d'en voir d'autres dans un premier temps. Je regardais les essais avec Alain. Il a toujours validé nos choix. J'ai aussi suggéré des comédiens que je connaissais, notamment les cinq fous d'aviation, les amis de Marguerite Muir (le personnage de Sabine). [...] Il fallait aussi un petit garçon, qui ferait un patient de Muir dentiste, et une petite fille qui sortirait du vol d'initiation à la fin du film : j'ai suggéré mes propres enfants. Il était impossible qu'ils ne partagent pas avec moi cette expérience d'être dirigé par Alain⁵⁹.

On voit bien que, dans ce cas de figure, une amitié particulière liait les deux hommes, Jeauffroy s'autorisant même à proposer ses enfants au casting du film. Cette situation lui permettait par la même occasion de toucher plus directement à la mise en scène. Toutefois, il existe aussi des cas de collaboration particulière où ce qui entre en considération n'est pas tant la relation personnelle entre le réalisateur et le premier assistant que le contexte de production du film qui amène ce dernier à approcher la réalisation.

Ainsi, Elsa Amiel, première assistante de Noémie Lvovsky sur le film *Camille redouble*, a vu ces fonctions se transformer sur le tournage de ce film. Dans ce film, Noémie Lvovsky était à la fois réalisatrice et comédienne principale. Elle était donc bien plus souvent devant la caméra que derrière à vérifier l'ensemble des plans tournés. Cette situation a redéfini les fonctions de la première assistante réalisateur, Elsa Amiel, sur le tournage. Amiel débute en qualité de première assistante réalisateur sur le film de Mathieu Amalric, *Le Stade de Wimbledon* en 2001. Elle retravaillera plusieurs fois avec ce réalisateur. Elle a également été amenée à travailler avec Bertrand Bonello et notamment sur le film *L'Apollonide (souvenirs de la maison close)* en 2011. C'est en travaillant sur ce projet qu'elle est approchée par Noemie Lvovsky qui faisait partie de la distribution, pour devenir sa première assistante sur

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ *Op. cit.*, pp. 51-52.

son prochain film. Durant la phase de préparation de *Camille redouble*, le casting du film s'est précisé et Lvovsky a décidé d'endosser le rôle principal de son film. À partir de ce moment, les fonctions d'Amiel ont quelque peu évolué, se rapprochant de la réalisation :

Noémie fait partie de ces comédiennes qui ont le trac, ce qui fait que la tension peut monter facilement. En tant que première assistant, on est donc aussi présent pour calmer les choses. [...] Noémie est une grande scénariste, une grande comédienne, mais la réalisation, les plans... Ce n'est pas ce qui l'amuse le plus. Lorsqu'elle est derrière la caméra, elle est toute entière, elle est son personnage. Elle ne saute pas de derrière à devant la caméra. Il fallait donc quelqu'un qui soit un peu plus que l'assistant, pour prendre en main un peu les choses⁶⁰.

« Être un peu plus que l'assistant » : l'expression témoigne bien du caractère non conventionnel de la position d'Amiel sur le tournage. Cette position est due au contexte de production du film, Lvovsky ayant délégué de son plein gré quelques-unes de ses prérogatives et ayant fait de sa première assistante un acteur à part entière dans la mise en scène du film. Si les fonctions qu'elle a pu occuper sur ce film semblent sortir de l'ordinaire, Amiel n'hésite pas à rappeler que chaque projet est différent, prenant pour exemple sa collaboration avec Bertrand Bonello : « Avec Bertrand Bonello, c'est extrêmement différent, notre manière de travailler est beaucoup plus "classique", on reste très fidèle au scénario. Bonello est quelqu'un qui a une vision globale de son film donc en tant qu'assistant, on trouve son plaisir ailleurs⁶¹. » Amiel précise aussi qu'il y a plusieurs manières pour les assistants de concevoir leur fonction :

Il y a plein de façons de voir le métier d'assistant, certains [assistants réalisateur] sont vraiment purement dans la logistique, d'autres sont plus proches du réalisateur, d'autres encore sont complètement dans la discussion artistique. Tout cela dépend de la personnalité de l'assistant, mais aussi des personnes avec qui l'on travaille⁶².

Certains assistants semblent apprécier le fait d'être détachés des questionnements artistiques, d'autres au contraire, préfèrent être au plus près des choix de mise en scène. Toujours est-il que l'implication que peut avoir tout à chacun dans le processus de création d'un film dépend de la personnalité et du bon vouloir du réalisateur qui reste le seul « maître »

60 Elsa Amiel, dans entretien filmé avec Elsa Amiel et Julie Richard, réalisé par les élèves du Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017), retranscrit par moi.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

à bord, choisissant ou non, de prendre en considération les avis et suggestions de ses collaborateurs et de leur déléguer une partie de son travail. Une condition qui demande un savoir être de la part de l'assistant réalisateur, devant se caler sur la manière de travailler du réalisateur.

C. Un savoir-être et un savoir-comprendre plutôt qu'un savoir faire ?

À travers les différents discours que nous avons pu étudier, est revenue à plusieurs reprises l'idée qu'un assistant réalisateur doit savoir rester à sa place et ne pas se considérer comme un second réalisateur ou comme un substitut. Comme le dit Dominique Talmon : « Cela peut arriver oui, qu'un assistant veuille devenir réalisateur. Mais quand il fait son travail d'assistant, il n'est pas réalisateur⁶³. »

1. Un assistant réalisateur qui réalise ?

Lors de notre rencontre, Christian Portron, ancien premier assistant réalisateur ayant beaucoup travaillé avec Manuel Poirier – leur collaboration débute en 1995 sur le film *...à la campagne* et s'achève en 2010 avec le film *Le Café du pont* – et aujourd'hui enseignant à l'école de cinéma Cinécrétis, s'est, lui aussi, exprimé sur l'importance pour un assistant de ne pas se penser comme un deuxième réalisateur sur un projet :

Il est vrai que l'on assiste le réalisateur. Il est donc nécessaire de comprendre le cheminement de sa pensée ; en revanche, on ne peut le remplacer. Certains endroits constituent même une véritable chasse gardée. C'est le cas, par exemple, des acteurs. Il faut vraiment être prudent dans la communication que l'on peut avoir avec eux en préparation ou avant le tournage. Les comédiens ne doivent écouter qu'une seule voix, une seule direction d'acteur : celle du réalisateur. Le travail de l'assistant doit se situer sur d'autres terrains, comme la convocation du comédien par exemple. C'est la même chose concernant le niveau ou la qualité de la lumière. L'assistant n'est pas là pour donner des conseils⁶⁴.

63 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

64 Entretien inédit avec Christian Portron, réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

Si, dans ses fonctions, l'assistant réalisateur a une influence sur les images, s'il peut aider le réalisateur à rassembler les éléments qui lui seront utiles pour sa mise en scène, cela n'implique en rien qu'il soit habilité à le remplacer ou bien qu'il puisse émettre son avis si cela ne lui est pas demandé. Cette idée est aussi partagée par Elsa Amiel : « Ce qui est sûr, c'est que si l'on commence à se poser des questions, il faut faire attention. J'ai déjà entendu des assistants dire : "Moi, je n'aurais pas fait comme cela, j'aurais plutôt fait cela ou cela ..." » Là, cela devient délicat. Ce n'est pas l'endroit pour cela⁶⁵. » Les velléités de réalisation d'un assistant n'auraient donc pas leur place sur un plateau. Pour Caroline Tambour, ce serait même dangereux :

Je pense que la pire des choses pour un assistant, mais vraiment, la chose à éviter absolument, pour l'équipe réalisation, mais aussi pour soi-même, c'est d'être un réalisateur frustré. Avoir des projets personnels qui n'évoluent pas comme on le voudrait nous rend moins bon dans notre travail⁶⁶.

La frustration d'un assistant n'arrivant pas à faire aboutir un projet personnel pourrait être nuisible à son travail d'assistant, celui-ci pouvant exprimer ses opinions personnelles quant à la manière qu'il perçoit comme étant la meilleure pour réaliser telle ou telle scène. Le poste de premier assistant ne serait pas l'endroit pour exprimer ses ambitions artistiques. Citons également les propos tenus par Pierrick Vautier adressés aux étudiants du Master Professionnel de Poitiers lors de leur rencontre au festival de Cannes en 2014. Vautier, premier assistant réalisateur depuis 2004 avec le film d'Isabelle Coudrier-Kleist, *Qui songe à la douceur?*, pour définir sa place dans la chaîne filmique : « Je suis vraiment premier assistant réalisateur, et même pas, je suis seulement premier assistant⁶⁷. » Ses propos pourraient sous-entendre que Vautier ne se considère pas tant comme quelqu'un qui réalise, ou qui assiste le réalisateur, mais plutôt comme la personne qui « maintient le plateau⁶⁸ ». Cette fonction relèverait d'avantage de la gestion que de la réalisation. Christian Portron rejoint ici Vautier : « L'assistant accompagne le réalisateur. Mais la faute serait de penser que l'on est *uniquement* l'assistant du réalisateur. C'est faux. En réalité, il faut aller au-delà de la

65 Elsa Amiel dans, entretien filmé avec Elsa Amiel et Julie Richard, réalisé par les élèves du Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017), retranscrit par moi.

66 Caroline Tambour, entretien filmé, réalisé par les élèves de Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017), retranscrit par moi.

67 Pierrick Vautier dans, entretien filmé avec Pierrick Vautier (et Julien Donada), réalisé par les élèves de Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017), retranscrit par moi.

68 *Ibid.*

personne du réalisateur. L'assistant est en réalité l'assistant *du film*⁶⁹. » Ces propos disent clairement que l'assistant n'est pas tant l'assistant du réalisateur mais celui du film et son travail consiste d'abord à tout mettre en œuvre pour que le film se termine dans les temps impartis, sans pour autant, évidemment, en oublier les intentions et désirs du réalisateur. Si la place d'assistant donne l'occasion d'apprendre d'un cinéaste en observant sa manière de travailler, le côté pratique de la fonction d'assistant se jouerait moins sur le terrain de la mise en scène que sur la bonne mise en marche et le bon déroulement du tournage.

2. Mener le film à sa fin : la véritable mission de l'assistant ?

Finalement, la fonction première de l'assistant, par le respect du plan de travail établi en préparation et le rythme qu'il impulse sur le plateau de tournage, semble être d'amener le film d'un point A à un point B ; faire en sorte que le film se tourne dans les délais accordés serait donc – et Christian Portron en témoigne – l'objectif à atteindre pour l'assistant réalisateur : « En tant que premier assistant, je suis au service du film, de l'équipe. Au final, c'est la production qui me paye et à qui je rends des comptes. J'ai l'obligation d'un rendu à la fin⁷⁰. » La position de l'assistant est donc délicate et tiraillée possiblement entre deux pôles : le respect des contraintes notamment temporelles imposées par la production et le respect des volontés et besoins du réalisateur. Dominique Talmon évoque cette position qu'on pourrait qualifier d'entre le marteau et l'enclume : « L'assistant n'est pas seulement là pour faire ce que lui demande le réalisateur ou ce que lui dit la production. Il a une vraie responsabilité quand il fait son plan de travail. C'est une responsabilité envers le réalisateur, mais aussi vis-à-vis de la production⁷¹. »

Si, par ses fonctions, l'assistant prend des décisions qui ont une importance sur les images produites, la place qu'il occupe sur un plateau reste ambiguë, pris dans un entre-deux, contraint de faire converger les volontés d'un réalisateur et les moyens fournis par la production. Cette place le rapproche alors d'un autre métier, celui de directeur de production.

⁶⁹ Entretien inédit avec Christian Portron, réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

Chapitre 2

... Ou proche du directeur de production ?

L'ensemble des témoignages des assistants réalisateur que nous avons pu réunir au sein de notre étude semble rejoindre l'idée d'une convergence de leur fonction avec le métier de directeur de production. Comme l'affirme Talmon : « Aujourd'hui, le premier assistant est devenu un poste à mi-chemin entre le réalisateur et la production⁷². » Représentant d'une maison de production, le directeur de production est présent sur le projet filmique dès la pré-production. Il est défini comme tel dans la convention collective du cinéma de 2012 :

Cadre collaborateur de création

Engagé par la société de production en vue de la réalisation d'un film, il représente le producteur de la préparation à la fin des prises de vues et, éventuellement, jusqu'à l'établissement de la copie standard. Il assure la direction et l'organisation générale du travail dans le cadre des lois et règlements en vigueur. Il veille, dans l'exercice de ses fonctions, au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur. Il est responsable de l'établissement du devis et gère les dépenses de la production du film. Il supervise le plan de travail et agrée celui-ci. Il est chargé notamment de l'engagement des salariés concourant à la réalisation du film⁷³.

À partir de cette définition, nous allons tenter de voir comment les activités de l'assistant réalisateur peuvent – ou non – rejoindre celles du directeur de production.

A. Porosité et proximité entre les deux métiers

⁷² Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

⁷³ *Convention collective nationale de la production cinématographique*, texte du 19 janvier 2012, disponible à l'adresse URL suivante: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.doidConvention=KALICONT00028059838> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Le directeur de production représente sur le projet le producteur. Il doit superviser l'avancée du film et s'assurer que tout se déroule dans le respect du budget prévu. Ce budget est établi par le directeur de production lui-même. C'est à cette étape que les fonctions du directeur de production et de l'assistant réalisateur se rejoignent.

1. Assistant réalisateur et directeur de production : deux postes au point de rencontre entre un projet artistique et des impératifs budgétaires

Tout comme le premier assistant réalisateur, la première chose à laquelle va procéder le directeur de production une fois le scénario en main, est d'effectuer un dépouillement. Toutefois, à la différence de l'assistant réalisateur, le directeur de production va, lui, lister les besoins humains : combien de techniciens sont nécessaires sur l'ensemble du film – préparation, tournage, mais aussi post-production. Faut-il par exemple convoquer un intervenant externe comme un médecin pour une scène à risque ? Doit-on tourner sur fond vert ? Sur combien de séquences les rails de travelling sont-ils nécessaires ? Faut-il faire construire des décors ? Confectionner des costumes ? Un dépouillement scène par scène permet d'estimer les coûts et ainsi déterminer le budget global du film. Cette somme est aussi calculée en fonction de la durée de tournage nécessaire pour l'ensemble du projet. Selon Blime, c'est à cette étape que l'assistant réalisateur est consulté. Il affirme dans son ouvrage que le premier assistant donne alors son estimation au directeur de production :

En effet, disposant d'un scénario le producteur doit pouvoir le faire chiffrer. Pour cela il fait appel aux services d'un directeur de production qui aura en charge de déterminer le devis de ce film, son coût de fabrication. C'est alors qu'intervient le premier assistant qui devra établir *le plan de travail* qui est un document indispensable au devis, puisqu'il évalue le nombre de jours de tournage nécessaires pour tourner ce film⁷⁴.

Selon Blime, l'assistant serait donc celui qui décide de la durée de tournage à allouer pour un projet donné. Pourtant, une majorité d'assistants tendent à affirmer que cet état de fait ne serait plus vraiment en vigueur aujourd'hui. En effet, selon Dominique Talmon, cette tendance se serait inversée, les assistants devant désormais faire tenir leurs estimations et construire leur plan de travail en fonction des délais estimés par le directeur de production : « Aujourd'hui, au moment de commencer un film, on nous [les assistants réalisateur] dit :

74 Jean-Philippe Blime, *L'Assistant réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004, p 27. C'est l'auteur qui souligne.

"Voilà, vous avez *tant* de budget, pour *tant* de jours de tournage"⁷⁵. » Un changement de situation qui a également été mis en évidence par Sonia Larue lors de notre entretien :

Avant, c'était le premier assistant, avec le directeur de production qui décidait du temps nécessaire pour tourner les films. Aujourd'hui, on nous donne un budget, l'argent et temps qu'un autre [le directeur de production] a estimé et il faut que nous fassions rentrer le film dans tout cela⁷⁶.

L'assistant réalisateur ne serait donc plus partie prenante de la détermination des durées de tournage, au contraire, il doit visiblement ajuster ses prévisions et planifier l'ensemble du film en fonction de délais de tournage alloués par la production. À l'inverse de ce que pouvait affirmer Blime en 2004, l'assistant réalisateur se rapprocherait aujourd'hui de la fonction de directeur de production puisqu'il doit servir au mieux les besoins d'un réalisateur tout en respectant les contraintes déterminées par la production. Tirillés entre la production et la réalisation, les assistants réalisateur se situeraient selon leur personnalité plus ou moins proche d'un pôle ou de l'autre. En témoigne une assistante réalisateur citée dans le livre de Kristian Feigelson, *La Fabrique filmique : métiers et professions* (2011) :

Certains assistants se sentent ainsi pris dans un faisceau de contraintes disparates, entre les exigences comptables de la production et les velléités d'expression du metteur en scène. Il y a aussi eu un temps où l'on disait : il y a des assistants « production » et des assistants « mise en scène ». Ce que l'on veut dire par là, c'est qu'il y a des gens qui s'occupaient plus de respecter un plan de travail et un budget et d'autres, qui se préoccupaient plus d'exécuter les désirs d'un metteur en scène, justement sans plus tenir compte des répercussions que cela pouvait avoir en durée ou en argent⁷⁷.

La place de l'assistant se situe donc entre ces deux pôles que sont la production et le réalisateur : il doit prendre en considération les enjeux économiques que représente un projet filmique tout en restant au service de l'œuvre. Pour cela, l'assistant doit imaginer des propositions des solutions convenant aux deux parties. Il peut s'agir par exemple de changer le décor d'une scène en passant par exemple d'un wagon de train en marche – ce qui demande beaucoup de temps à mettre en place et à tourner – à un quai de gare, limitant ainsi le temps de préparation ; ou bien proposer un champ-contre-champ à la place d'un long mouvement de caméra, de tourner certains plans de nuit – initialement prévus de jour – pour compléter une

75 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

76 Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

77 Une assistante de réalisation citée dans Kristian Feigelson, *La Fabrique filmique : métiers et professions*, Paris, Armand Collin, 2011, pp. 155-156.

journée de travail sans que cela ait un impact véritable sur l'effet voulu par le réalisateur, etc. Ces propositions sont pensées pour faire gagner du temps et de l'argent et ainsi respecter le budget prévu, mais auront un retentissement sur les images produites. Une place que peut aussi adopter le directeur de production.

En fixant les délais de préparation et de tournage, le directeur de production détermine donc les conditions de la création du film et son rendu final. Le directeur de production et l'assistant réalisateur vont tous les deux se trouver, à des échelles différentes, entre les considérations économiques et les désirs d'un réalisateur. Pour l'intérêt du film, certains directeurs de production sont prêts à prendre de très gros risques financiers pour satisfaire les envies du réalisateur. Peut en témoigner le récit de Julie Salvador. Directrice de production et ancienne collaboratrice de Resnais, elle est revenue sur sa collaboration avec le cinéaste pour le film *Les Herbes folles* – 2008 – dans un entretien accordé à François Thomas et publié en 2016 dans l'ouvrage *Alain Resnais, les coulisses de la création* :

Resnais rêvait depuis des années de tourner avec Mathieu Amalric. [...] Nous avons appelé Mathieu, qui a été terriblement ému. Tourner avec Resnais, cela devenait la priorité de sa vie. À ce moment-là, le calendrier n'était pas arrêté. Quand les dates se sont précisées, nous avons frôlé la catastrophe. Mathieu avait été engagé pour le rôle du « méchant » dans un James Bond, *Quantum of Solace*. Le tournage de ce film était éclaté sur plusieurs pays et Mathieu était à disposition en fonction des aléas du plan de travail. Évidemment, Resnais avait un autre nom en réserve, un comédien lui aussi exceptionnel. Mais l'enthousiasme de Resnais et celui de Mathieu nous ont poussés à prendre des risques fous. [...] Mais les enjeux financiers d'un James Bond sont tels que les producteurs anglais n'avaient aucune raison de nous faire de cadeau en cas d'imprévu. En plus, Mathieu devait tourner pour nous à plusieurs périodes étalées sur deux mois, et nous ne pouvions pas réunir ces scènes dans le plan de travail ni décaler l'occupation des plateaux. Les Anglais ont accepté de libérer Mathieu, mais en gardant la possibilité de le réquisitionner s'ils remaniaient leur plan de travail. S'ils le réclamaient sur le plateau, nous devions verser 250 000 dollars par jour d'absence. Pour ces premières scènes, nous l'avons fait venir de je ne sais quel pays en jet privé. Nous avons payé des fortunes à la compagnie d'assurances. Nous avons été récompensés par le bonheur de Resnais et de Mathieu, et par le résultat à l'écran⁷⁸.

Cet exemple montre bien comment un directeur de production peut, lui aussi, se retrouver pris entre les impératifs budgétaires et les désirs d'un réalisateur et confirmer qu'une opposition

⁷⁸ Julie Salvador dans François Thomas, « Entretien avec Jean Louis Livi et Julie Salvador, producteurs », *Alain Resnais : Les Coulisses de la création : entretiens avec ses proches collaborateurs*, Paris, Armand Colin, 2016, pp. 25-56, pp. 36-37.

entre l'argent d'un côté et l'art de l'autre, ne rendrait pas justice à l'investissement, y compris affectif des producteurs dans un projet.

Toutefois, l'implication que peut témoigner le directeur de production pour un projet n'est pas toujours comparable à celle dont a pu faire preuve Salvador. En effet, de nombreux assistants font état d'une pression économique de plus en plus présente sur les projets ainsi qu'une forme de désengagement de la part de certains directeurs de production. Cette situation a alors un impact direct sur le rôle endossé par l'assistant sur un film.

2. Assistant réalisateur : un métier de plus en plus proche de la direction de production ?

Certains des assistants que nous avons pu rencontrer dénoncent aujourd'hui une forme de retrait de la part des directeurs de production vis-à-vis du film, du réalisateur et de son équipe. C'est notamment le cas de Dominique Talmon qui a vu sa place auprès du réalisateur et de la production changer ces dernières années : « Aujourd'hui, on nous demande de plus en plus de canaliser les envies du réalisateur pour que le film puisse rentrer dans un devis et dans un plan de travail prédéterminé⁷⁹. » Ce nouvel aspect du métier que Talmon met en évidence est selon lui, la conséquence d'une forme de « désengagement » du projet de la part des directeurs de production qui ne feraient plus face au réalisateur :

Aujourd'hui, les directeurs de production ne viennent plus en repérages ; ils ne connaissent pas les décors ; ils sont seulement derrière leurs bureaux à remplir des cases et ne se déplacent plus sur les plateaux. Même si le plan de travail est validé en amont du tournage, il peut arriver que le réalisateur le modifie en cours de route et veuille désormais tourner une scène avec une forte figuration. Normalement, dans ces cas-là, l'assistant réalisateur vient trouver le directeur de production pour lui en parler, savoir si cela rentre dans le budget. Si ce n'est pas le cas, c'est au directeur de production d'aller trouver le réalisateur pour lui demander de penser à une autre solution. Seulement, aujourd'hui, très peu sont vraiment en lien avec le réalisateur. Ils délèguent cette tâche à l'assistant réalisateur. C'est donc désormais à nous [assistants réalisateur] d'informer le réalisateur que l'on ne pourra pas faire la scène qu'il veut parce qu'il n'y a pas le budget nécessaire⁸⁰.

Ce retrait de la part des directeurs de production dénoncé par Talmon renforcerait l'assistant réalisateur dans son rôle d'intermédiaire entre la production et le réalisateur. L'assistant

⁷⁹ Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

⁸⁰ *Ibid.*

réalisateur peut se retrouver en position de médiateur entre la production et le reste de l'équipe. C'est en ce sens que le témoignage de Sonia Larue rejoint celui de Dominique Talmon. Les durées de tournage imposées par la production ont parfois engendré des tensions sur les plateaux. En effet, pendant la période durant laquelle Larue travaillait comme assistante – entre 1995 et 2006 –, elle a souvent été amenée à demander à l'ensemble de l'équipe de faire des heures supplémentaires pour pouvoir terminer le film, et ce, à une époque où celles-ci n'étaient pas forcément rémunérées. Un souvenir qui reste encore douloureux pour elle :

Au bout d'un moment, je n'ai plus eu envie d'accepter de tourner un film en dix semaines alors qu'il en aurait fallu onze. Dans ces conditions, que peut-on dire au reste de l'équipe ? Que l'on va faire deux heures supplémentaires par jour et qu'elles ne leur seront pas payées ? [...] Le poste d'assistant réalisateur était beaucoup plus simple quand il y avait un droit du travail [concernant les heures supplémentaires non payées, le tournage de nuit, etc.]. On ne peut pas demander aux gens de travailler 16 heures par jour, de travailler de nuit pour rien, de faire une croix sur leurs vacances avec leurs enfants... Nos conditions de travail ont énormément changé et ont aussi beaucoup fait évoluer le travail de l'assistant⁸¹.

Larue dénonce ici certaines dérives dont elle a été témoin. Visiblement, à la fin des années 1990 jusqu'au milieu des années 2000, les réglementations du travail dans le milieu audiovisuel n'étaient, selon elle, pas toujours respectées ; les journées des techniciens dépassant bien souvent 10 heures de travail avec des heures supplémentaires non payées et des heures de tournage de nuit non prises en compte. Si Larue reconnaît que cette situation s'est un peu apaisée – une renégociation autour des conventions collectives ayant eu lieu en 2006 –, elle constate tout de même que cela a eu un fort impact sur le travail de l'assistant. Devant ce désengagement des directeurs de production, ce sont les assistants qui ont visiblement dû assumer devant le réalisateur et le reste de l'équipe les décisions prises par la production.

La dimension nouvelle qu'a pu prendre la fonction d'assistant suite au retrait de certains directeurs de production constaté par les assistants, mais surtout, la mainmise que possède un directeur de production sur les conditions de production d'un film, peut probablement expliquer le fait que l'on constate des reconversions d'assistants vers la direction de production.

⁸¹ Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

3. À propos des réorientations d'assistants réalisateur vers la direction de production

Parmi ces reconversions vers la fonction de directeur de production, voire de producteur, on compte celle de Jean-Philippe Blime, auteur du livre *L'Assistant réalisateur* et membre fondateur de l'AFAR, devenu en 1999 directeur de production avant de fonder, en 2008, sa propre société de production, Marilyn productions. On trouve aussi Christophe Jeauffroy, ancien premier assistant d'Alain Resnais qui travaille aujourd'hui en qualité de directeur de production au sein de la société Christmas in July qu'il a créée avec Julie Salvador, ou encore Christopher Granier-Deferre, lui aussi membre fondateur de l'AFAR et devenu producteur en 1998. Si ces différents cas restent « contemporains », on peut voir que les reconversions vers la direction de production ne sont pas récentes. En effet, si l'on regarde l'ensemble des annuaires professionnels du cinéma que nous avons pu trouver, on remarque que figure dès l'année 1927 un assistant réalisateur s'étant, par la suite, tourné vers la filière production – il s'agit de Georges Bernier, mentionné comme assistant de 1927 à 1933 avant de se retrouver parmi les directeurs de production. On constate que le pourcentage de ces reconversions reste relativement bas en comparaison avec celui des reconversions vers la réalisation – voir *infra*, chapitre 1. Si l'on trouve le taux le plus bas en 1951, année où 2,6 % d'assistants réalisateurs mentionnés comme tels cette année-là sont devenus par la suite directeurs de production, on peut voir que la tendance des assistants à se reconvertir est en forte augmentation à partir des années 1960. En effet, entre 1960 et 1990, la hausse est continue : on passe ainsi de 17 assistants reconvertis en 1960 – soit 4,6 % –, à 60 en 1990 – soit 14,1 %. Puis, à partir de 1990, le pourcentage baisse d'année en année pour atteindre en 2015 un taux 4,5 %, soit 24 assistants sur les 531 mentionnés devenus directeurs de production.

L'augmentation constatée entre 1960 et 1990 peut éventuellement s'expliquer par une « ancienne » génération d'assistants, déjà en activité dans les années 1960 qui ont été les témoins d'un certain nombre de changements survenus dans le métier d'assistant réalisateur depuis les années 1970 et qui seront traités dans le prochain chapitre, rapprochant leur champ d'action de celui des directeurs de production. De fait, on peut aussi imaginer que le salaire du directeur de production, supérieur à celui de l'assistant, ait aussi été une des motivations de ces derniers à s'orienter vers la direction de production, les deux fonctions étant devenues très proches. Néanmoins, on remarque que les reconversions vers la direction de production sont

moins nombreuses à partir des années 1990. Cela peut probablement s'expliquer par le fait que les changements survenus dans la profession soient à cette période désormais bien actés. Les nouveaux assistants n'ont donc pas forcément eu conscience de ces transformations et ne se sentent pas lésés, la fonction étant pour eux toujours la même qu'à leurs débuts.

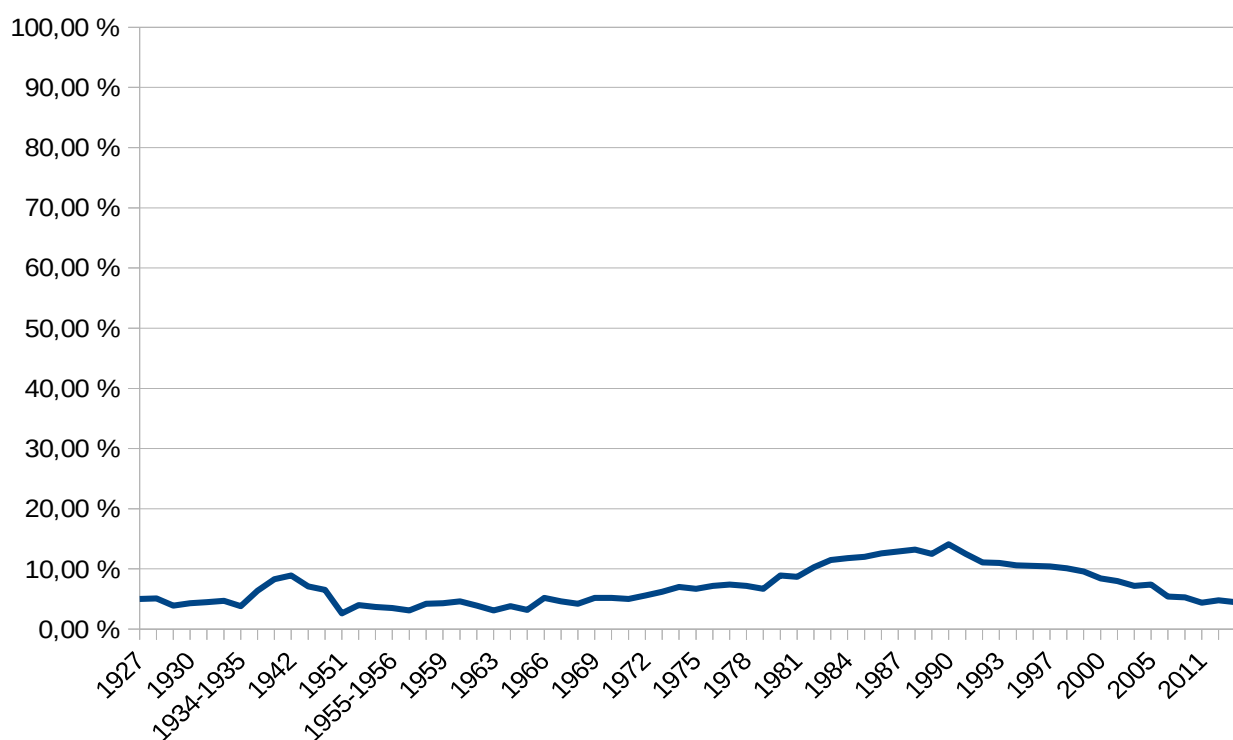
Ces reconversions, ont toujours été présentes au fil du temps, avec une moyenne approchant les 7,1 %. Si ce chiffre semble faible, il ne reste pas moins intéressant de voir que réalisateur n'est pas la seule voie vers laquelle peuvent s'orienter les assistants mise en scène et qu'encore une fois, le métier d'assistant réalisateur peut être envisagé par certains comme un métier-tremplin.

Mais ce changement de carrière est-il pérenne ? Si l'on a pu constater précédemment que la grande majorité des assistants devenus réalisateurs le restaient par la suite, du moins, jusque récemment, qu'en est-il des assistants reconvertis en directeurs de production. On remarque qu'ici le taux de retour à l'assistantat réalisation est plus important. Sur l'ensemble des années traitées dans notre base de données, on arrive à une moyenne de 17,4 % d'assistants retournés à cette fonction après avoir travaillé en qualité de directeur de production – représentant sur l'ensemble des années traitées une moyenne de 7 personnes par an. Si ce chiffre reste en soi assez faible, on peut voir, ces dernières années, que le pourcentage de retour à l'assistantat reste supérieur à cette moyenne depuis 2007 avec un taux de 28 %, un chiffre qui augmente d'année en année, dépassant même les 30 % depuis l'année 2010. Cette augmentation des retours à l'assistantat peut s'expliquer par le désengagement du directeur de production dénoncé par les assistants qui, peut-être, se sentent finalement plus proche du projet filmique au poste d'assistant, mais aussi peut-être ont-ils été confrontés à d'autres difficultés dans l'exercice de ce métier – concurrence, des responsabilités accrues où chaque décision peut avoir de lourdes conséquences, etc. Les hypothèses restent ouvertes puisque nous ne savons pas s'il s'agit du résultat issu d'un choix ou imposé par des contraintes extérieures.

Malgré la proximité que l'on peut retrouver entre des deux fonctions, cette baisse dans les reconversions et l'augmentation des retours à l'assistantat après une réorientation, peuvent aussi que ces deux postes restent tout de même bien distincts.

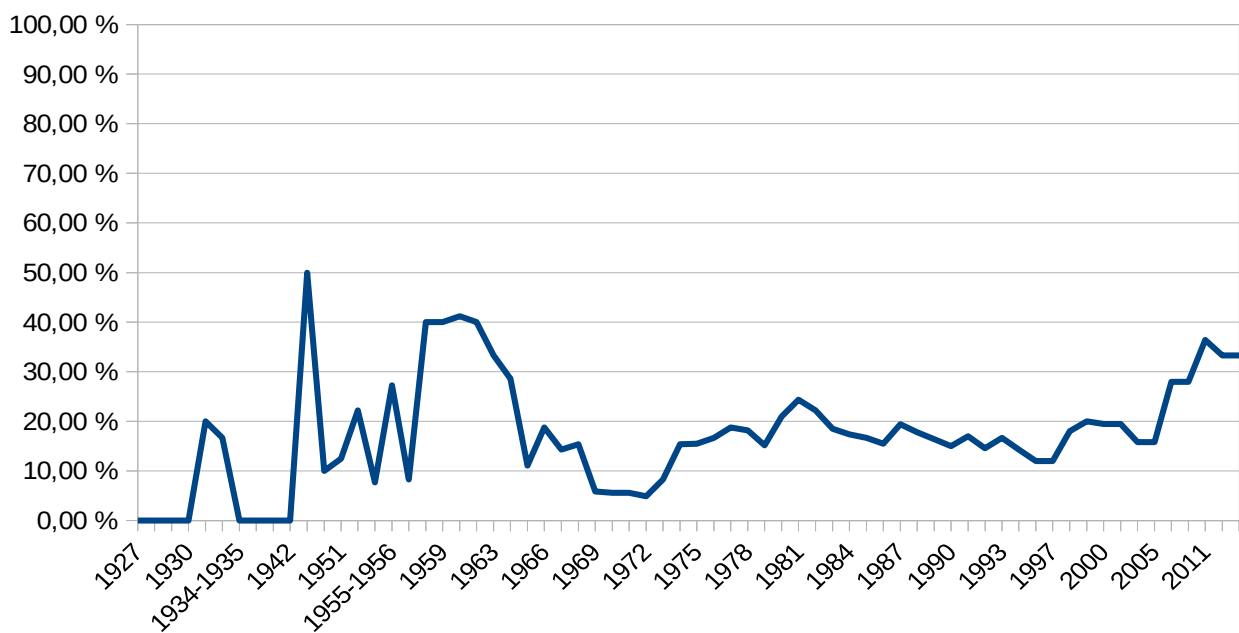
Pourcentage d'assistants devenus directeurs de production selon les annuaires professionnels

Année	Total ass	Nbr devenus dir prod	Pourcentage	Année	Total ass	Nbr devenus dir prod	Pourcentage
1927	21	1	5,00 %	1975	387	26	6,70 %
1928	39	2	5,10 %	1976	415	30	7,20 %
1929	76	3	3,90 %	1977	430	32	7,40 %
1930	92	4	4,30 %	1978	460	33	7,20 %
1931	112	5	4,50 %	1979	480	32	6,70 %
1932-1933	128	6	4,70 %	1980	484	43	8,90 %
1934-1935	104	4	3,80 %	1981	515	45	8,70 %
1936-1937	93	6	6,40 %	1982	523	54	10,30 %
1938-1939	121	10	8,30 %	1983	564	65	11,50 %
1942	79	7	8,90 %	1984	585	69	11,80 %
1946	113	8	7,10 %	1985	602	72	12,00 %
1950	155	10	6,50 %	1986	565	71	12,60 %
1951	302	18	2,60 %	1987	558	72	12,90 %
1952	225	9	4,00 %	1988	553	73	13,20 %
1954	348	14	3,70 %	1989	536	67	12,50 %
1955-1956	312	11	3,50 %	1990	426	60	14,10 %
1957	386	13	3,10 %	1991	423	53	12,50 %
1958	354	15	4,20 %	1992	431	48	11,10 %
1959	349	15	4,30 %	1993	436	48	11,00 %
1960	366	17	4,60 %	1995	461	49	10,60 %
1962	384	15	3,90 %	1996	478	50	10,50 %
1963	383	12	3,10 %	1997	481	50	10,40 %
1964	368	14	3,80 %	1998	493	50	10,10 %
1965	283	13	3,20 %	1999	467	45	9,60 %
1966	307	16	5,20 %	2000	488	41	8,40 %
1967	306	14	4,60 %	2002	512	41	8,00 %
1968	310	13	4,20 %	2004	530	38	7,20 %
1969	327	17	5,20 %	2005	516	38	7,40 %
1970	344	18	5,20 %	2007	467	25	5,40 %
1971	359	18	5,00 %	2008	469	25	5,30 %
1972	376	21	5,60 %	2011	502	22	4,40 %
1973	388	24	6,20 %	2013	503	24	4,80 %
1974	369	26	7,00 %	2015	531	24	4,50 %



Pourcentage d'assistants devenus directeurs de production redevenus assistants selon les annuaires professionnels

Année	Nbr devenus dir prod	Nbr repassé ass	Pourcentage	Année	Nbr devenus dir prod	Nbr repassé ass	Pourcentage
1927	1	0	0,00 %	1975	26	4	15,50 %
1928	2	0	0,00 %	1976	30	5	16,70 %
1929	3	0	0,00 %	1977	32	6	18,80 %
1930	4	0	0,00 %	1978	33	6	18,20 %
1931	5	1	20,00 %	1979	32	5	15,20 %
1932-1933	6	1	16,70 %	1980	43	9	21,00 %
1934-1935	4	0	0,00 %	1981	45	11	24,40 %
1936-1937	6	0	0,00 %	1982	54	12	22,20 %
1938-1939	10	0	0,00 %	1983	65	12	18,50 %
1942	7	0	0,00 %	1984	69	12	17,40 %
1946	8	4	50,00 %	1985	72	12	16,70 %
1950	10	1	10,00 %	1986	71	11	15,50 %
1951	18	5	12,50 %	1987	72	14	19,40 %
1952	9	2	22,20 %	1988	73	13	17,80 %
1954	14	4	7,70 %	1989	67	11	16,40 %
1955-1956	11	3	27,30 %	1990	60	9	15,00 %
1957	13	5	8,30 %	1991	53	9	17,00 %
1958	15	6	40,00 %	1992	48	7	14,60 %
1959	15	6	40,00 %	1993	48	8	16,70 %
1960	17	7	41,20 %	1995	49	7	14,30 %
1962	15	6	40,00 %	1996	50	6	12,00 %
1963	12	4	33,30 %	1997	50	6	12,00 %
1964	14	4	28,60 %	1998	50	9	18,00 %
1965	13	2	11,10 %	1999	45	9	20,00 %
1966	16	3	18,80 %	2000	41	8	19,50 %
1967	14	2	14,30 %	2002	41	8	19,50 %
1968	13	2	15,40 %	2004	38	6	15,80 %
1969	17	1	5,90 %	2005	38	6	15,80 %
1970	18	1	5,60 %	2007	25	7	28,00 %
1971	18	1	5,60 %	2008	25	7	28,00 %
1972	21	1	4,90 %	2011	22	8	36,40 %
1973	24	2	8,30 %	2013	24	8	33,30 %
1974	26	4	15,40 %	2015	24	8	33,30 %



B. Assistant réalisateur et directeur de production : deux fonctions qui restent bien distinctes

À la différence de l'assistant réalisateur, le rôle du directeur de production ne s'arrête pas à la fin du tournage du film. Il supervise aussi le montage, la postproduction et suit la sortie du film en salle. Cela lui offre une vision globale du film et fait de lui un collaborateur de création à part entière. Il est d'ailleurs reconnu comme tel dans la convention collective de 2012. Aussi, en tant que garant du budget du film, il est le seul à pouvoir valider une décision prise en préparation, sur le plateau et/ou en postproduction. Si l'assistant peut être consulté pour apporter des solutions, son avis reste consultatif, le mot final revenant au directeur de production. Cette différence creuse un écart entre ces deux postes.

1. Le rôle décisionnaire du directeur de production contre l'avis consultatif de l'assistant réalisateur

Comme a pu l'affirmer clairement Christophe Jeuffroy, cité précédemment⁸² (voir *infra*, chapitre 1), l'avis du directeur de production est décisionnaire, alors que celui du premier assistant, lui, reste consultatif. C'est là, une différence majeure entre les deux fonctions. Contrairement au premier assistant, le directeur de production n'est pas présent sur le plateau la journée entière. Le premier assistant et son équipe sont régulièrement amenés à prendre certaines décisions dans l'urgence. Si le directeur de production n'est pas sur le plateau, il n'en est pas moins toujours consulté par téléphone. Il doit être informé de chaque événement imprévu, chaque problème rencontré par l'équipe sur le plateau. Si la solution envisagée par le premier assistant et son équipe lui convient, il donne son accord et le tournage peut continuer. En revanche, en cas de problème majeur, le directeur de production peut décider de suspendre le tournage jusqu'à son arrivée sur le plateau pour venir réfléchir avec l'ensemble de l'équipe du film à une solution. En cas de journée « classique », sans réel souci majeur, le directeur de production se rend sur le plateau de tournage en fin de journée où le premier assistant lui dresse le bilan du déroulé de cette journée. C'est à ce moment que le directeur de production vérifie l'avancée du tournage par rapport au plan de travail

⁸² Voir *infra*, Christophe Jeuffroy dans François Thomas, « Entretien avec Christophe Jeuffroy : Aider Alain à créer », *Positif*, n° 653-654, Juillet-Aout 2015, pp. 47-52, pp. 47-48, cité p. 50

initialement prévu. Il n'est pas rare que le tournage prenne du retard. Dans ce cas, c'est au premier assistant de l'annoncer au directeur de production et de lui expliquer les raisons de ce retard. À partir de là, le directeur de production, le premier assistant et le réalisateur réfléchissent ensemble aux moyens de rattraper ce temps perdu. Décide-t-on de prolonger le tournage une heure de plus pour finir d'enregistrer les plans prévus, même si cela implique de payer à l'ensemble de l'équipe une heure supplémentaire ? Ou bien choisit-on plutôt de modifier certaines scènes à venir pour gagner du temps par la suite – comme faire l'économie d'une grosse figuration pour une scène donnée en optant pour un cadrage plus serré, ce qui fera gagner et du temps et de l'argent ? Ces décisions prises à la fois dans l'intérêt de la production et celui du film, et bien que souvent élaborées de manière collégiale, ne sont adoptées qu'après l'accord du directeur de production.

Cette distinction entre le rôle consultatif de l'assistant réalisateur et celui décisionnel du directeur de production joue pour beaucoup dans la distinction de reconnaissance et dans le statut de ces deux métiers. Bien que les choix faits par l'assistant puissent influencer sur les images, ce dernier n'est pas reconnu comme collaborateur de création, contrairement au directeur de production qui, lui, détermine les conditions de production d'un film. Il existe un autre aspect dans le travail de l'assistant réalisateur qui s'exprime moins dans celui du directeur de production : le relationnel avec l'ensemble de l'équipe.

2. L'humain au cœur du métier de l'assistant réalisateur

Pour que, sur le tournage, le réalisateur puisse se focaliser uniquement sur sa mise en scène, l'organisation et la gestion périphérique du plateau sont prises en charge par le premier assistant et son équipe. Ils ont pour tâche de superviser la mise en place de chaque équipe en transmettant les informations et les directives du réalisateur à ces différents pôles en fonction des besoins de la scène à venir. Pendant le tournage d'une scène, l'assistant est déjà en train de mettre en place la suivante, s'assurant que les éléments qui lui sont nécessaires sont bien prêts comme, par exemple, s'assurer que le comédien demandé pour la scène suivante est bien dans sa loge, ou en train de s'habiller et d'être maquillé. Les assistants réalisateur assurent donc la logistique du plateau et se retrouvent sur des terrains d'action bien particuliers :

Dès le début du tournage, l'assistant gère le plateau. Il n'a pas le temps de s'intéresser fondamentalement à ce qui vient d'être tourné. Pendant une prise, l'assistant est déjà en train de

penser au prochain plan qui va être tourné, s'assurer que tout est en place, que les comédiens sont prêts [en costume et maquillés]. Sur le plateau, l'assistant n'est plus disponible pour envisager le temps du film. Il vit au rythme du plateau⁸³.

On voit bien ici que l'assistant réalisateur est maître de l'organisation du plateau, le rouage entre les différentes équipes. En conséquence, il est le référent pour l'ensemble des membres du plateau, connaissant chaque besoin que nécessitent les plans à tourner et sachant exactement ce qui est en train de se dérouler sur le plateau au moment où la question lui est posée. Alain Olivieri, premier assistant depuis 1991 – *Le Brasier*, d'Eric Barbier – précise : « Le premier assistant, c'est la plaque tournante du plateau, c'est lui qui doit savoir précisément ce qui se passe à un temps T et ce qui se passera ensuite⁸⁴. » En qualité de référent, il a pour mission de rappeler les directives fixées en préparation à l'ensemble des différentes équipes, servant ainsi de relais entre les techniciens et les besoins de la mise en scène. L'assistant occupe, dès la phase de préparation du film, ce rôle de « courroie de communication⁸⁵ » comme Christian Portron aime à l'appeler. Durant cette période, l'assistant sert aussi d'intermédiaire entre les différentes équipes et le réalisateur. Communiquer les informations entre les différents pôles en préparation, s'assurer de l'avancée de chacun, comme de l'avancée de la construction des décors, l'attribution des différents rôles, l'établissement du découpage technique, etc., revient donc aux assistants réalisateur. Le premier assistant, fera par la suite un bilan au directeur de production sur l'état des choses en fonction des échéances fixées et du temps restant avant le début du tournage. Vérifier l'avancée de la préparation est nécessaire pour garantir que tout sera prêt le premier jour de tournage. Mais c'est aussi très utile à l'assistant qui doit de pouvoir ajuster son plan de travail en fonction des techniques retenues pour la captation d'une séquence et les répercussions potentielles sur le temps d'installation du matériel. Il doit aussi se tenir informé des modifications ayant pu survenir depuis le début du projet – comme par exemple un changement de décor pour une scène, impliquant un déplacement supplémentaire ou en moins pour l'équipe et à prendre en considération dans le plan de travail –, etc. Cette position lui permettrait d'avoir une vue globale sur l'avancée du projet. Ce rôle d'intermédiaire entre les différents pôles présents sur le film, fait de l'assistant le véritable lien entre l'ensemble des personnes travaillant sur un projet. C'est à lui que reviendrait la tâche de souder toutes ces

83 Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

84 Alain Olivieri dans « Alain Olivieri se confie », entretien réalisé par Martin, publié sur le blog *Mille et une bobines* dans la rubrique "Paroles aux autres", le 6 avril 2013, disponible à l'adresse URL suivante : <http://1001bobines.blogspot.fr/2013/04/alain-olivieri-se-confie.html> (dernière consultation le 3 juin 2017).

85 Entretien inédit avec Christian Portron, réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

personnes pour créer une seule et véritable équipe. Alain Olivieri témoigne : « L'assistant sert aussi à faire prendre la mayonnaise entre chaque intervenant. Il faut s'adapter et amener l'équipe avec soi⁸⁶. » Si l'assistant doit faire en sorte que la communication soit la plus fluide possible, il serait aussi la personne chargée de rendre les rapports entre les différents membres de l'équipe, les plus cordiaux possibles. En tant que relais du réalisateur, l'assistant serait donc son représentant auprès des différents intervenants. À ce titre, il doit être capable de défendre le projet que représente le film auprès des différents techniciens, en le faisant également sien et cela, afin de motiver l'ensemble des personnes travaillant dessus et créer une dynamique de groupe. La communication et le relationnel sont donc au cœur du métier d'assistant réalisateur. C'est pour cela qu'il serait primordial pour ce dernier de répondre de qualités humaines, qu'il s'agisse de transmettre une énergie positive à l'ensemble de ses collaborateurs ou de faire circuler de la meilleure manière possible les informations et les instructions du réalisateur. Savoir *comment* donner les directives, en préparation comme sur le plateau, est aussi quelque chose sur laquelle doit travailler l'assistant réalisateur. C'est en tout cas en ce sens que s'exprime la vision que Christian Portron de son métier :

C'est un poste où l'on est dans la communication, dans la coordination. Il faut aimer l'humain, ses bons comme ses mauvais côtés. C'est indispensable. En tant que premier assistant, il faut transmettre (dans la mesure du possible) de bonnes ondes pour encourager l'équipe. Mais c'est aussi un travail humain dans le sens où il nous faut de l'engouement, de la diplomatie. Il faut savoir communiquer. Si l'on n'aime pas le relationnel et la communication, il ne faut pas faire ce métier parce que, ce n'est que cela⁸⁷.

Comme on a pu le voir avec le témoignage de Sonia Larue, l'assistant est la personne qui va demander à toute l'équipe de donner beaucoup d'elle-même voire parfois, de faire quelques concessions. Une place qui ne semble pas toujours facile. Julien Donada, aujourd'hui réalisateur, mais ayant exercé la fonction de second assistant au début des années 1990 explique : « Le seul moyen de demander beaucoup à des gens, c'est de le faire avec le sourire. Cela peut paraître bête, mais il y en a beaucoup qui ne le font pas et dans ces cas-là, cela se passe très mal⁸⁸. » Donada a également partagé une expérience qu'il a pu vivre lorsqu'il était

86 Alain Olivieri dans « Alain Olivieri se confie », entretien réalisé par Martin, *op. cit.*

87 Entretien inédit avec Christian Portron, réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

88 Julien Donada dans « Entretien avec Pierrick Vautier (et Julien Donada) », réalisé par les élèves de Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, disponible à l'adresse URL suivante : http://ampar.fr/?page_id=853, (dernière consultation le 3 juin 2017), retranscrit par moi.

second assistant réalisateur en 1994 sur le film *Faut pas rire du bonheur* (Guillaume Nicloux, premier assistant : Lionel Stekete) :

Souvent, le second assistant amène les comédiens sur le plateau et les raccompagne le soir à la fin de la journée de tournage. Une fois, je travaillais sur un film de Guillaume Nicloux, qui n'est pas la personne la plus agréable pour les comédiens et j'allais chercher Roland Amstutz – un des comédiens du film – à l'Odéon où il jouait tous les soirs pour l'amener sur le plateau (on tournait de nuit) et je le raccompagnais au petit matin après le tournage. Tous les jours, j'inventais une histoire, Guillaume étant quelqu'un qui ne dit jamais rien, même à ses comédiens concernant leur travail. Du coup, tous les jours, j'inventais pour ce comédien, des conversations que j'avais eues avec Guillaume, alors qu'il ne me disait rien non plus, des histoires du genre : « Tu sais hier, Guillaume m'a dit t'avoir trouvé vraiment bien. » Et, tous les jours, j'inventais une conversation. En faisant cela, je me disais que c'était incroyable, je faisais cela à la fois pour le réalisateur mais aussi pour lui, comédien, en lui inventant un retour qu'il n'avait pas de la part du réalisateur. Être assistant réalisateur, c'est aussi faire le trait d'union entre ces gens-là⁸⁹.

L'assistant réalisateur servirait donc également à créer et maintenir une forme de cohésion entre les différents membres du plateau. Si Donada était présent pour créer une forme de lien entre le comédien et le réalisateur, c'est à l'échelle du plateau entier que les assistants doivent réussir à maintenir une harmonie et une ambiance propice au travail. Le tournage étant l'un des moments où se cristallisent le plus les tensions – chaque technicien devant répondre à des objectifs fixés, et ce, dans un temps limité. Il reviendrait donc à l'assistant réalisateur de tout mettre en œuvre pour créer une dynamique de travail positive afin que les techniciens puissent travailler dans de bonnes conditions. Cette prérogative lui permettrait d'avoir, là aussi, une certaine influence sur le film lui-même. En témoigne Claude Miller lors du tournage de *La Petite Lili*, à propos de son premier assistant réalisateur, Denis Bergonhe :

Denis fait partie de ses techniciens qui peuvent influencer sur le film, vraiment, et dans un bon sens. Parce que, sans que rien ne soit sacrifié au sérieux et au travail, il met dans son travail un style, une légèreté, une élégance, un humour, etc, qui contribuent à rendre le tournage agréable et qui fait que les gens sont heureux de venir le matin⁹⁰.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Claude Miller dans François Breniaux, *Les Dessous de Lili, making of* du film *La Petite Lili* de Claude Miller, 2003, Édition DVD, Paris, Pathé vidéo, 2004 .

Le métier d'assistant réalisateur possède donc une réelle proximité avec le métier de directeur de production, tout deux se mettant au service d'un projet à mener du début à sa fin, en prenant en compte à la fois les ambitions artistiques du réalisateur tout en maintenant l'équilibre d'un budget. Néanmoins, les différentes activités auxquelles doit répondre l'assistant réalisateur, sa présence sur le plateau, son implication sur le tournage, la relation qu'il peut entretenir avec les autres membres de l'équipe, etc., sont des aspects qui le différencie également du directeur de production et qui en fait un métier à part entière.

L'assistantat à la mise en scène est donc une fonction à multiples facettes et touchant plusieurs domaines. L'influence que peut avoir l'assistant réalisateur sur les images produites, par les choix qu'il est amené à faire en préparation, les solutions qu'il peut apporter lorsque se présente un imprévu, mais aussi par la possible mise en scène les mouvements de figuration, font de l'assistant réalisateur un poste au plus près de la réalisation. Cette place privilégiée peut effectivement lui donner l'occasion d'apprendre auprès d'un cinéaste. En travaillant à ces côtés, l'assistant est témoin d'une manière de faire, de penser et de travailler d'un réalisateur, pouvant lui apprendre beaucoup sur la mise en scène. Cette position d'observateur peut expliquer la volonté d'aspirants cinéastes à exercer comme assistant avant de passer à leur tour à la réalisation de leurs propres films. Toutefois, on note également une proximité entre le poste d'assistant réalisateur et celui de directeur de production au regard des fonctions que recouvrent ces deux métiers : mener à bien un projet cinématographique en mettant en œuvre tous les moyens pour aider le réalisateur à mettre en images ce qu'il a dans la tête, tout en garantissant le respect du budget. Cela accentue l'ambiguïté déjà présente autour de la fonction et de sa place au sein de la chaîne de production filmique. Les reconversions d'assistants vers la direction de production témoignent de cette proximité entre les deux fonctions. Le réalisateur et le directeur de production sont les deux figures décisionnaires du projet tandis que l'avis de l'assistant réalisateur est, lui, consultatif. Cette différence peut aussi justifier que les assistants aspirent à une évolution de carrière. On peut facilement concevoir qu'un assistant n'ait plus, à un moment, envie de vouloir suivre des directives et, à son tour, souhaite endosser la responsabilité d'un projet, de sa conception à son exploitation. Toutefois, bien que le métier d'assistant soit relativement lié à celui de réalisateur et de directeur de production, il n'en reste pas moins qu'il possède ses caractéristiques propres qui ont beaucoup évolué ces dernières années et ces changements expliquent, pour partie, le processus de défense et d'institutionnalisation du métier.

PARTIE 2

UN MÉTIER EN MUTATION

ET EN VOIE

D'INSTITUTIONNALISATION

Les différents assistants que nous avons pu rencontrer durant ces deux années ont fait état d'un métier ayant connu de nombreuses transformations depuis la fin des années 1970. Ces transformations sont également évoquées dans les divers entretiens que nous avons pu lire. Il s'agit de la perte de certaines prérogatives qui revenaient traditionnellement à l'assistant réalisateur telles que la recherche de la distribution artistique et la recherche de décors naturels. Ces tâches qui sont aujourd'hui l'apanage de techniciens spécialisés dans ces domaines, à savoir les directeurs de casting et les repéreurs. Or, pour certains assistants, la perte de ces prérogatives les éloigne considérablement du rapport artistique qu'ils pouvaient avoir sur un projet et des liens qu'ils pouvaient entretenir avec la mise en scène. C'est en cela que la fonction d'assistant se rapprocherait désormais plus de la direction de production, la contribution de l'assistant à l'artistique étant, pour beaucoup, devenue très limitée. Ces transformations ont été accentuées par l'arrivée de l'informatique qui a considérablement transformé les méthodes de travail de l'assistant, l'enfermant un peu plus dans un rôle d'administrateur du tournage. Face à ces bouleversements, émerge depuis la fin des années 1990 environ, un mouvement à la fois de défense et de reconnaissance, d'institutionnalisation du métier, s'articulant autour de deux tendances majeures. En 1998, est créée une association professionnelle spécialement dédiée aux assistants réalisateur : l'Association Française des Assistants Réalisateurs de fiction (AFAR). Cette association, fondée par un groupe d'assistants s'est donnée pour mission première de faire reconnaître la place et le statut de l'assistant réalisateur, ceci passant notamment par une redéfinition de la fonction dans les conventions collectives de la production cinématographique. L'AFAR a également souhaité mettre en œuvre des moyens de promotion du métier d'assistant réalisateur, de ses membres ainsi que des différentes actions et combats qu'elle peut mener pour faire reconnaître la fonction comme un métier à part entière. Ce processus de professionnalisation du métier s'accompagne depuis quelques années de l'essor de formations spécifiques au métier d'assistant réalisateur.

Chapitre 3

Depuis la fin des années 1970, un métier en mutation

À travers les différents entretiens que nous avons pu lire ou bien mener, ressort l'idée qu'un tournant se serait opéré dans la fonction d'assistant réalisateur à la fin des années 1970. Ces changements concerneraient les méthodes de travail et la perte de tâches qui reviennent désormais à de nouveaux spécialistes tels que casting repéreurs. À cela s'ajoute l'arrivée de l'outil informatique qui a modifié considérablement la manière dont travaillent les assistants réalisateur.

A. La perte de territoires : le glissement des castings et des repérages vers des professionnels spécialisés

Ces changements survenus dans la fonction sont dénoncés par de nombreux assistants réalisateur. Citons Sonia Larue, ancienne première assistante réalisateur devenue directrice de casting :

Le métier a beaucoup évolué et les fonctions se sont énormément sectorisées. À mes débuts, je faisais énormément de choses comme le casting et les repérages. Aujourd'hui, tout cela est délégué à d'autres ; il y a les directeurs de casting, les repéreurs, etc. Cela a beaucoup changé le métier de l'assistant⁹¹.

⁹¹ Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

Nicolas Guy, premier assistant travaillant beaucoup avec Dany Boon dont il est le premier assistant depuis *La Maison du Bonheur* (2006), rend également compte de cette situation dans son entretien avec Yves Alion et Gérard Camy :

Il est vrai que nous intervenons de moins en moins sur le casting, les repérages, les recherches de décors. De nouveaux métiers apparaissent ou se développent. On confie les repérages à des repéreurs et la distribution artistique à des directeurs de casting⁹².

Le casting et les repérages semblent donc être des tâches qui revenaient auparavant à l'assistant réalisateur et qui sont aujourd'hui prises en charge par de nouveaux professionnels spécialisés dans ces domaines.

1. Le casting et les repérages : des domaines traditionnellement pris en charge par l'assistant réalisateur

Dans les années 1920, il semblerait que l'assistant était chargé d'assurer le suivi de la construction et d'informer le réalisateur de la tournure que cela pouvait prendre. La correspondance de Marcel L'Herbier présente un tel cas de figure. En effet, dans une lettre datée du 18 juin 1920, Raymond Payelle, alors assistant de L'Herbier pour *L'Homme du large* (1920), informe le cinéaste de l'avancée de l'installation d'un décor du film. Payelle en profite pour lui faire part de quelques remarques personnelles concernant les possibles soucis que pourrait, selon lui, poser le décor en cours d'installation car les mouvements de caméra initialement prévus – et voulus – par L'Herbier semblent plus périlleux à réaliser au vu de l'agencement réel du décor :

Je n'ai vu cet après-midi au théâtre, qu'une partie plantée du décor-cabaret ; mais le tout le sera demain, m'a dit Garnier [chef décorateur sur le film]. Il y a deux détails sur lesquels je veux attirer votre attention : la balustrade qui sépare la galerie surélevée de la salle même n'est établie, si je puis dire, que pour être vue de la salle. Si vous pensiez filmer des scènes en plaçant l'appareil sur le praticable de la galerie, il faudrait que la balustrade et ses [mecretants ?] exigent leur coffrage complété par une quatrième face, qui leur manque actuellement, chaque latte ou poutre étant truquée et creuse, par rapport à l'intérieur de la galerie (les termes techniques me font défaut et je m'excuse

⁹² Nicolas Guy dans Alion Yves et Camy Gérard, « Entretien avec Nicolas Guy », *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde, 2010, pp. 176-186, p. 179.

d'être aussi peu clair). Le travail de complément sera peu malaisé, au dire de Garnier, mais peut-être désirerez-vous l'en prévenir, directement ou par moi.

D'autre part, étant donné le plan même du [beuglant ?], je ne vois pas d'autre moyen de mettre en scène et d'amorcer la discussion entre Monsieur Catelain prêt à suivre sa sœur et Doris qui l'en empêche – que celui qui consisterait à faire sortir celle-ci par une portière qui se trouve dans le fond de la scène, et non sur le côté comme je vous l'ai indiqué hier par erreur de mémoire, mais [?] je le dessine ci-contre – de l'en faire sortir, dis-je, pour la faire surgir devant [Nichet ?], dans la pièce intermédiaire, par ces trois marches que Garnier y a mises. Cela me paraît fort vraisemblable, puisque cette fille doit éviter de mettre en évidence sa poursuite et le désir où elle est que Michel reste : elle ne pourrait le rejoindre en traversant toute la salle⁹³.

Cette implication dans le suivi des décors pouvait même aller plus loin puisque l'assistant semble prendre part à la recherche des décors extérieurs d'un film. C'est notamment visible dans quelques articles de la revue *Cinémagazine* des années 1920 :

Après avoir pris un repos largement mérité, René. Leprince vient de rentrer à Paris, où il poursuit la préparation de *Fanfan la Tulipe*, le prochain cinéroman qu'il réalisera pour la Société des Cinéromans. Tandis que ses assistants se préoccupent de rechercher les décors et les sites particulièrement variés dans lesquels se déroulera le cinéroman, René Leprince choisit ses interprètes⁹⁴.

Henri Fescourt cherchait tout dernièrement un coin pour tourner la scène du bain de Jean Vatican. Ses recherches lui firent découvrir une toute petite localité, un coin vraiment curieux dans lequel on accédait par l'entrée d'une veine et après avoir traversé des galeries et des couloirs les plus sombres comme les plus trafiqués. Le metteur en scène et son assistant se trouvèrent soudain devant une voûte immense sous laquelle s'étendait une petite mare peuplée de petits poissons rouges ; aussitôt survint un homme à l'allure non moins bizarre, qui leur demanda ce qu'ils cherchaient. Henri Fescourt lui expliqua que c'était pour le cinéma; mal lui en prit, car il crut comprendre que le metteur en scène voulait tourner un film documentaire sur les poissons rouges, et Henri Fescourt renonça à lui expliquer que c'était un bain qu'il cherchait⁹⁵.

Ces deux exemples mettent en scène un assistant participant, voire responsable du repérage des décors naturels. Cette activité de recherche est prise en charge par l'assistant réalisateur au moins jusqu'à la fin des années 1970, comme peut en témoigner Luc Béraud, dans son livre *Au travail avec Eustache*, publié en 2017. Béraud a été le premier assistant de Jean Eustache

93 Lettre de Raymond Payelle à Marcel L'Herbier, 18 juin 1920, fond Marcel L'Herbier, BNF – Arts du Spectacle –, film *L'Homme du large* (1920), 4-COL-198(121) - Correspondance : production, amis, journalistes. Merci à Priska Morrissey pour la mise à disposition de ses notes.

94 Anonyme, « Courriers des studios », *Cinémagazine*, n° 15, 10 avril 1925, p. 72.

95 Anonyme, « Courriers des studios », *Cinémagazine*, n° 34, 21 août 1925, p. 322.

sur trois de ces films : *La Maman et la Putain* (1973), *Mes Petites Amoureuses* (1974) et sur le premier volet d'*Une Sale Histoire* (1977). Ce livre retrace les souvenirs de préparation et de tournage que garde Béraud de sa collaboration avec le cinéaste. Dans l'un de ses souvenirs de la préparation de *Mes Petites Amoureuses*, on peut y voir clairement l'assistant comme chargé de repérer les décors du film :

Pendant les repérages, toutes les propositions de Denys [Granier-Deferre, second assistant réalisateur sur le film] pour le coin de campagne paisible qui doit servir de décor au premier baiser de Daniel [personnage principal du film] à la "petite amoureuse" ont été refusées par le réalisateur⁹⁶.

Mais les décors n'étaient visiblement pas la seule activité de recherche à laquelle pouvait prendre part l'assistant réalisateur. En effet, dès les années 1920, l'assistant pouvait participer, voire assurer, la composition de la distribution artistique :

Jean Bertin qui seconde Maurice Tourneur dans la réalisation du *Capitaine Fracasse* procède ces jours-ci au travail bien délicat de la distribution. Et dieu sait que les artistes sont bien difficiles à trouver, et même simplement les visages exacts. On cherche un spadassin, une Chiquita, petite, brune, paraissant seize ans, mince, pouvant passer dans un trou de souris, au visage charmant, aux belles dents, aux yeux vifs. Vous n'avez pas ça dans vos tiroirs⁹⁷ ?

Dans les années 1970, comme peut en témoigner une nouvelle fois Béraud, avec un souvenir retraçant la préparation du film *La Maman et la Putain*, l'assistant continue de s'en occuper :

En fait, le rôle de l'ami d'Alexandre [personnage principal du film] aurait dû être tenu par Jean-Jacques Schuhl, un écrivain proche d'Eustache, qui s'est probablement défilé. Et parce qu'il pense que son ami va revenir sur sa décision, Eustache ne lui a pas choisi de remplaçant. Mais il ne veut pas que je lui présente des comédiens comme cela se fait à cette époque où il n'existe qu'un *casting director* en France, Margot Capelier, qui travaille principalement sur les films à gros budget. Ainsi, généralement ce sont les assistants qui recherchent et proposent les comédiens au metteur en scène, lequel les reçoit et les choisit⁹⁸.

Le témoignage de Béraud est intéressant à double titre. Il montre bien l'implication que pouvait avoir l'assistant réalisateur dans l'élaboration de la distribution artistique ; il évoque

96 Luc Béraud, *Au travail avec Eustache (making of)*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 2017, p. 145.

97 Anonyme, "Pour *Le Capitaine Fracasse*", rubrique « Dernières nouvelles des studios », *La Cinématographie française*, n° 497, 12 mai 1928, p. 4. Merci à Priska Morrissey pour m'avoir transmis cet article.

98 Luc Béraud, *Au travail avec Eustache (making of)*, op. cit., p. 78-79.

surtout l'arrivée d'une nouvelle profession, celle de *casting director*. Cette nouvelle spécialité, bien que présente dès la première moitié des années 1970, va réellement s'imposer à la fin de cette décennie et sera suivie, quelques années plus tard, de l'apparition des repéreurs. L'émergence de ces nouveaux métiers a eu pour conséquence la perte des castings et des repérages pour l'assistant mise en scène.

2. L'apparition des directeurs de casting et des repéreurs : depuis la fin des années 1970 jusqu'aux associations professionnelles

Concentrons-nous dans un premier temps sur la perte des castings. Cette dernière dans peut être mise en relation avec l'apparition de deux acteurs nouveaux ; les agences de comédiens et les directeurs de casting. Dominique Talmon témoigne à ce propos :

Cela a commencé par le casting qui est devenu la chasse gardée des agents. Je pense surtout à la création d'Artmédia qui défendait les acteurs. Tous les acteurs ont commencé à prendre des agents ; c'est devenu un gros business. Puis sont arrivés les directeurs de casting : des personnes se sont spécialisées dans le casting et recrutent aujourd'hui pour le réalisateur. Petit à petit, l'assistant réalisateur a perdu la possibilité de travailler avec le réalisateur sur le casting⁹⁹.

Artmédia, première agence artistique, a été fondée en 1970 par Gérard Lebovici. Elle se compose de cinq agents qui ont pour tâche de défendre, promouvoir et de négocier les contrats de leurs clients, à savoir des comédiens, des réalisateurs, des compositeurs de musique, etc. Aujourd'hui, on ne dénombre pas moins de 147 agences artistiques en France¹⁰⁰. Ce nouvel intermédiaire a installé un rapport nouveau entre les productions et les artistes interprètes, puisque ce n'est plus la production qui vient aux comédiens, mais les agents qui se chargent de proposer leurs clients aux productions. Parallèlement à ce phénomène, on assiste à l'apparition de nouveaux métiers liés au casting. Si comme on a pu le voir, la première *casting director* exerçait déjà en 1971 – année de tournage de *La Maman et la Putain* – on peut voir, d'après le témoignage de Béraud, que cette dernière ne travaille que sur les films à gros budget. C'est seulement à la fin des années 1970 que cette profession semble se répandre et à partir de 1978 que l'on peut voir référencée pour la première fois la fonction de « chargé

99 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 novembre 2015.

100 D'après les agences françaises recensées sur le site Internet : <http://www.agencesartistiques.com/> (dernière consultation le 3 juin 2017).

de casting » dans les annuaires du cinéma (éditions Bellefaye). Le chargé de casting, que l'on appelle aujourd'hui directeur de la distribution artistique est la personne chargée, après avoir dépouillé le scénario, de se mettre en quête de comédiens correspondant aux différents rôles dont le projet a besoin. Pour cela, il peut consulter les candidatures spontanées, proposées notamment par les agents artistiques, ou bien décider d'aller chercher lui-même dans des écoles de comédiens, en visionnant des films, ou bien même en pleine rue, pratiquant alors un « casting sauvage ». Quand il trouve des comédiens potentiels, le chargé de casting va ensuite organiser des auditions, pour tester les prétendants aux rôles et ensuite soumettre ses choix au réalisateur qui prendra la décision finale quant à l'attribution des rôles.

En 1978, les chargés de casting sont 14 contre 143 en 2015. Depuis 1978, cette fonction a toujours figuré dans les annuaires professionnels même si cette appellation s'est beaucoup transformée au fil des années. Au départ, l'ensemble des personnes exerçant cette activité était regroupé sous la simple dénomination « casting ». À partir de 1991, ils deviennent des « casting directeurs ». Ensuite, l'appellation de la fonction continue d'évoluer : « directeurs de casting » à partir de 1993 et enfin « responsables de distribution artistique » à partir de 2001. Toutefois, on peut voir se dessiner au sein même de cette nouvelle catégorie, une spécialisation des activités. En effet, dès 1979, on voit apparaître les « chargés de figuration » qui, eux, sont en charge de recruter des figurants ou des silhouettes, parfois recherchés selon des critères bien précis – quelqu'un avec une forte corpulence, une personne de petite taille, etc. Ce sont là deux domaines de travail bien distincts, chacun bénéficiant d'une association professionnelle. Ces deux structures, toutes les deux créées en 2011 (au vu de la date de signature de la charte de chacune de ces associations) sont Association des Responsables de Distribution Artistique (ARDA) et l'Association des Chargés de Figuration et de Distribution Artistique (ACFDA). Avec 62 membres pour l'ARDA et 40 membres pour l'ACFDA, ces associations témoignent de la spécialisation des tâches au niveau de la préparation d'un film tout en contribuant à entériner le processus de professionnalisation de ces métiers.

En plus des casting, les assistants réalisateur ont également vu la fonction des repérages glisser vers des professionnels spécialisés. Ce sont aujourd'hui les repéreurs qui en sont responsables. Ces nouveaux techniciens sont mentionnés dans les annuaires professionnels dans une sous-partie de la catégorie « casting » comme « chargés de décors naturels » et ce, depuis 1989. La dénomination est transformée en « casting décors naturels et repérages » à partir de 2003. Dominique Talmon, ayant débuté comme deuxième assistant réalisateur en 1983, fut le témoin de ces bouleversements :

Quand j'ai commencé, en 1983 ou 1984, déjà, à ce moment-là, on ne faisait plus de casting et les repérages commençaient à nous échapper. Lorsque j'ai commencé comme troisième ou second assistant, je faisais beaucoup de repérages et le premier assistant était encore appelé beaucoup en amont du tournage pour travailler avec le réalisateur et déterminer des lieux de tournage. Le second arrivait un peu après et dégrossissait le travail effectué sur les repérages. On avait une période de 4 à 6 semaines de repérages. C'était très sympathique. On était comme des électrons libres, le scénario sous le bras, et on essayait d'imaginer le film. C'était assez enthousiasmant puisque, quelque part, on était les premiers spectateurs du film. Par la suite, les repérages sont devenus très techniques et trouver des décors est devenu très difficile. En parallèle de cela, des agences de décor se sont créées. Elles ont commencé à regrouper les « particuliers » acceptant que l'on tourne chez eux, ont établi des fiches, des dossiers qu'elles allaient directement présenter au réalisateur ou au producteur. Les repérages sont donc devenus très complexes et petit à petit, cette tâche a été prise en charge par des personnes spécialisées dans les décors : les « repéreurs »¹⁰¹.

Comme ce fut le cas pour la perte des castings, la recherche des décors a d'abord été le fait d'agences spécialisées. D'ailleurs en 1989, lorsque la mention repéreur apparaît dans les annuaires professionnels, il est fait mention non pas d'individus, mais de sept agences spécialisées. Parmi elles, on trouve l'agence MIREs, toujours en activité. Créée en 1985 par Catherine Gamard, cette agence propose « un catalogue très complet de décors naturels destinés aux professionnels des prises de vues photographiques, aux équipes de tournages de films et à l'organisation d'événements¹⁰² ». Il faudra attendre 1990 pour que le premier nom d'un repéreur fasse son apparition – il s'agit de Marie Claude Godon – et 1993 pour que le nombre de professionnels « indépendants » dépasse celui des agences. En 2015, on compte 111 repéreurs dans les annuaires professionnels tandis que les agences de décors n'y figurent plus. Pourtant, elles sont encore bien présentes et excèdent désormais la zone géographique de l'Île-de-France où elles concentraient auparavant l'essentiel de leurs activités. C'est le cas de l'agence eLUX. Affiliée au groupe immobilier Ateliers Lofts & Associés, elle est spécialisée dans la location de décors intérieurs (maisons, appartements...). Elle a ouvert son premier bureau à Paris en 2006 avant d'étendre son réseau à Bordeaux et Biarritz¹⁰³. CinéDécors, après s'être développée en Île-de-France a, elle aussi, étendu son secteur en ouvrant une agence en région PACA (en 2014), en Nouvelle-Aquitaine la même année, en Auvergne-Rhône-Alpes (en 2016) mais également en Belgique (en 2013).

101 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris le 11 décembre 2015.

102 Présentation de l'agence, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.miresparis.com/services/> (dernière consultation le 3 juin 2017).

103 La date de création de ces deux nouveaux bureaux n'est pas spécifiée.

Le développement d'Internet leur a permis d'accroître l'alimentation de leurs catalogues. En effet, un particulier disposant d'un bien immobilier et souhaitant le mettre à disposition de tournages ou autres événements, peut désormais le proposer à une agence. Il lui suffit de l'inscrire directement en ligne en renseignant quelques informations comme l'adresse du lieu, sa superficie, la période de mise à disposition ; le tout accompagné de quelques photographies. Pourtant, la fonction de repéreur semble, elle aussi, s'être aujourd'hui imposée. Cette reconnaissance est visible dans les annuaires. Mentionnés à partir de 1989, ils sont insérés après la rubrique « casting-car », elle-même située sous la rubrique « chargés de figuration » qui sont, eux, mentionnés après les « chargés de casting ». Relayés derrière les « responsables de la distribution artistique » et des « chargés de figuration », les « casting décors naturels et repérages » passent en tête de liste en 2004. L'institutionnalisation de ce métier comme spécialité a également pris la forme d'une association professionnelle. C'est ainsi qu'a été déposé le 20 mai 2015 auprès du *Journal Officiel*, les statuts de l'Association des Repéreurs, regroupant à ce jour quinze membres¹⁰⁴.

Ces nouveaux métiers que sont les responsables de la distribution artistique et les repéreurs, sont aujourd'hui ancrés dans le processus de création d'une œuvre audiovisuelle, déléstant de fait, les assistants de certaines de leurs prérogatives. Toutefois, on peut se demander comment cette redéfinition des tâches a été perçue par les assistants réalisateurs.

3. Une redéfinition des tâches mal vécue par les assistants ?

L'arrivée des premières agences de décors peut être expliquée par le durcissement des conditions de location de lieux de tournage évoqué précédemment par Talmon. En effet, la location d'un lieu de tournage nécessite aujourd'hui de nombreuses démarches administratives, souvent longues à mettre en place ; demande de nombreuses assurances, désormais indispensables. Ceci peut expliquer le glissement opéré vers des professionnels spécialisés dans la question des décors. Néanmoins, lorsque nous interrogeons les assistants concernant cette perte d'une partie de leurs tâches, la grande majorité d'entre eux mettent cette situation sur le compte d'un manque de temps. En effet, de nombreux assistants dénoncent une réduction du temps de préparation alloué à un projet. Cette diminution du

¹⁰⁴ Site Internet de l'association, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.asso-repereurs.fr>, (dernière consultation le 3 juin 2017).

temps de préparation et son impact sur les tâches de l'assistant réalisateur est abordé dès 1988, dans le livre de Valérie Othnin-Girard, *L'Assistant réalisateur* :

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 à charge de trouver tous les rôles¹⁰⁵.

Othnin-Girard, première assistante réalisateur depuis le film *L'Effrontée* (Claude Miller, 1985), énonce ici le fait que cette spécialisation revient à une plus grande division des tâches qui doivent être accomplies dans un temps de plus en plus réduit. Il est donc fait le choix d'embaucher plus mais pour des missions plus courtes et spécialisées, les assistants ne pouvant dans un temps réduit à la fois assurer la préparation matérielle du film et s'occuper des repérages et de la distribution artistique. Les productions françaises, sur le modèle nord-américain – et la dénomination « chargé de *casting* » témoigne bien de l'influence anglo-saxonne dont elle émane – préféreraient donc diviser les tâches en autant de professionnels distincts plutôt que de mutualiser les compétences autour d'une même personne et sur un temps plus long. On imagine qu'il s'agit essentiellement d'une question de coûts, mais rémunérer une personne plusieurs mois revient-il vraiment moins cher que rémunérer plusieurs personnes sur un temps plus court ? Quand bien même, cette situation semble aujourd'hui bien implantée au sein des productions françaises et certains assistants, comme Nicolas Guy, ne semble pas contre cette idée de diviser les tâches : « À mon sens, cela n'est pas nécessairement une mauvaise chose. Nous n'avons plus le temps de tout faire, ces métiers [le directeur de casting et le repéreur] deviennent des spécialités¹⁰⁶ ». Néanmoins, ces changements n'ont pas été bien vécus par l'ensemble des assistants, comme par exemple Sonia Larue qui déclare :

Avant, il me semblait avoir une relation plus artistique [avec le réalisateur] en préparation, sur des questionnements concernant les décors, les choix de comédiens... et cela me manquait beaucoup quand je ne pouvais plus m'en charger. Les repérages ou même l'implication que l'on pouvait avoir dans le choix du casting nous permettaient d'apporter notre regard sur le film, même si ce n'était que

105 Valérie Othnin-Girard, *L'Assistant réalisateur*, préface de Bernard Stora, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), coll. « Écrits-écrans », 1988, p. 68.

106 Nicolas Guy dans Alion Yves et Camy Gérard, « Entretien avec Nicolas Guy », *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde, 2010, pp. 176-186, p. 179.

de l'ordre de la proposition. Aujourd'hui, par exemple, je trouve que l'apport artistique, l'intérêt artistique sont beaucoup plus forts chez la scripte que chez le premier assistant¹⁰⁷.

La spécialisation des tâches aurait entraîné, selon elle, l'éloignement de l'assistant réalisateur des considérations artistiques du film. C'est pour ces raisons que Larue s'est détournée de cette fonction au profit de la direction de casting. Une tendance à la reconversion que l'on peut observer dans l'étude des annuaires professionnels. En effet, on constate un fort taux d'assistants réalisateur s'étant reconvertis comme directeurs de casting, chargés de figuration et/ou repéreurs. Ce pourcentage reste faible durant les premières années d'apparition de ces fonctions, tournant autour des 2 %, atteignant tout de même 2,5 % de reconversion pour les assistants mentionnés dans ces annuaires en 1987. C'est à partir de 1990 que le taux de reconversion des assistants vers les activités de directeurs de casting, chargés de figuration et/ou repéreurs augmente fortement. On passe de 7 assistants sur les 426 répertoriés en 1990 s'étant reconvertis soit 1,6 %), à 70 en 2015 (représentant 13,2 % des 531 assistants mentionnés), soit une augmentation de près de 11 % sur une quinzaine d'années. Néanmoins, on peut voir que pour une grande majorité, ces reconversions ne sont qu'éphémères. En effet, parmi les assistants passés aux repérages ou à la distribution artistique, beaucoup retournent, après quelques années, à l'assistantat mise en scène. Ce chiffre est au plus bas en 1982, avec 17,4 % d'ancien assistants, retournant à l'assistantat. Un taux qui est aujourd'hui en augmentation quasi-constante, dépassant les 57 % en 1990 (57,1 %) et atteignant 88,6 % en 2015 avec le retour à l'assistantat de 62 assistants sur les 70 reconvertis. Même si le retour à l'assistantat mise en scène est très fréquent et visiblement définitif, ces allers-retours s'expliquent peut-être par les difficultés de vivre que d'un seul métier, surtout en début de carrière. Ainsi, pour Manon Poudoulec, ancienne assistante réalisateur, il serait difficile pour un professionnel travaillant en province de vivre uniquement du métier de chargé de casting/figuration et/ou repéreur :

Ici, en Bretagne [...] je suis la seule à faire uniquement du casting « rôle » et « figuration » : les autres ne font pas de figuration ou sont à la fois assistante réalisateur et directrice de casting. De mon côté, j'ai décidé de me spécialiser et de ne faire que cela et donc d'arrêter l'assistance à la réalisation. Il doit y en avoir d'autres mais ils démarrent dans le métier et doivent être assistants réalisateur en parallèle¹⁰⁸.

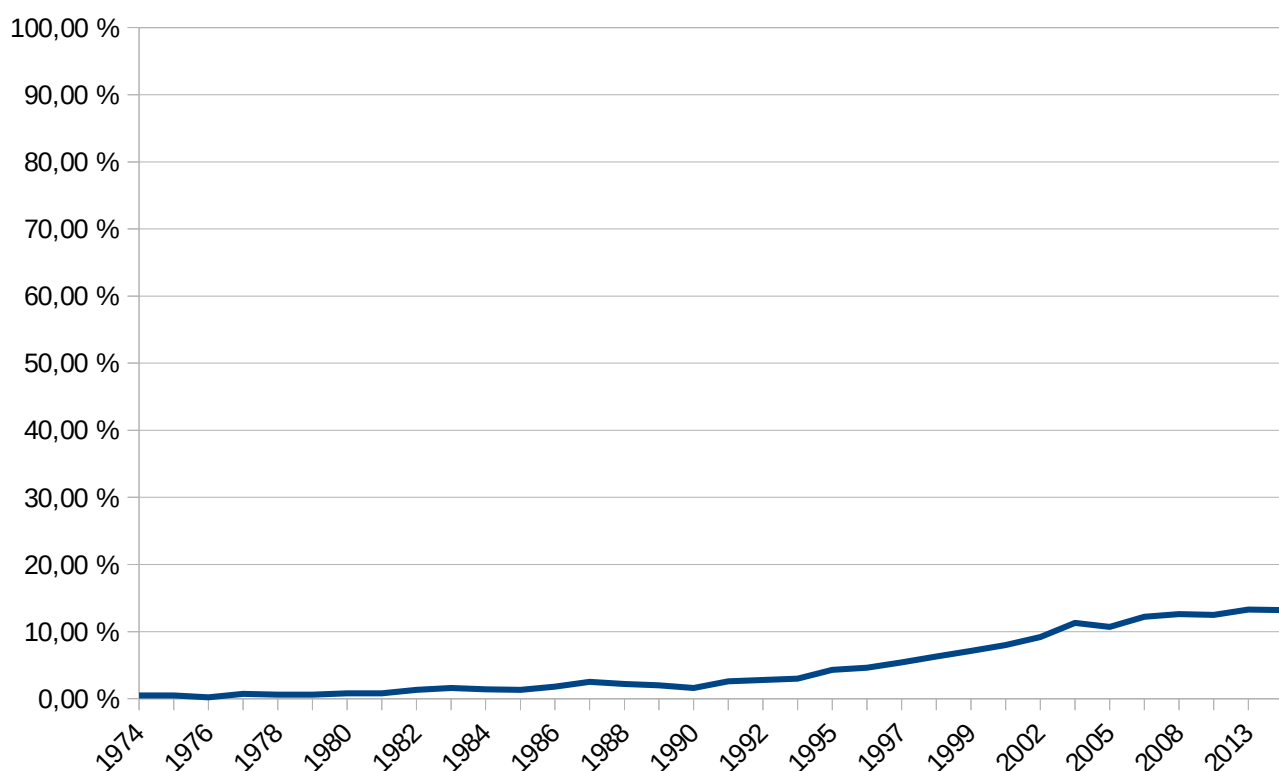
107 Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

108 Manon Poudoulec, entretien inédit réalisé par Martin Gourhan, Brune Hervé et Vianney Picard Destelan, dans le cadre du cours « Sociologie des métiers du cinéma », Priska Morrissey, Université Rennes 2), premier semestre de l'année 2016-2017.

C'est donc peut-être par contrainte que certaines personnes voulant se spécialiser dans le casting ou les repérages exercent, au moins un temps, une activité d'assistant réalisateur, pouvant dans ce cas, expliquer l'augmentation des reconversions visibles dans les annuaires professionnels.

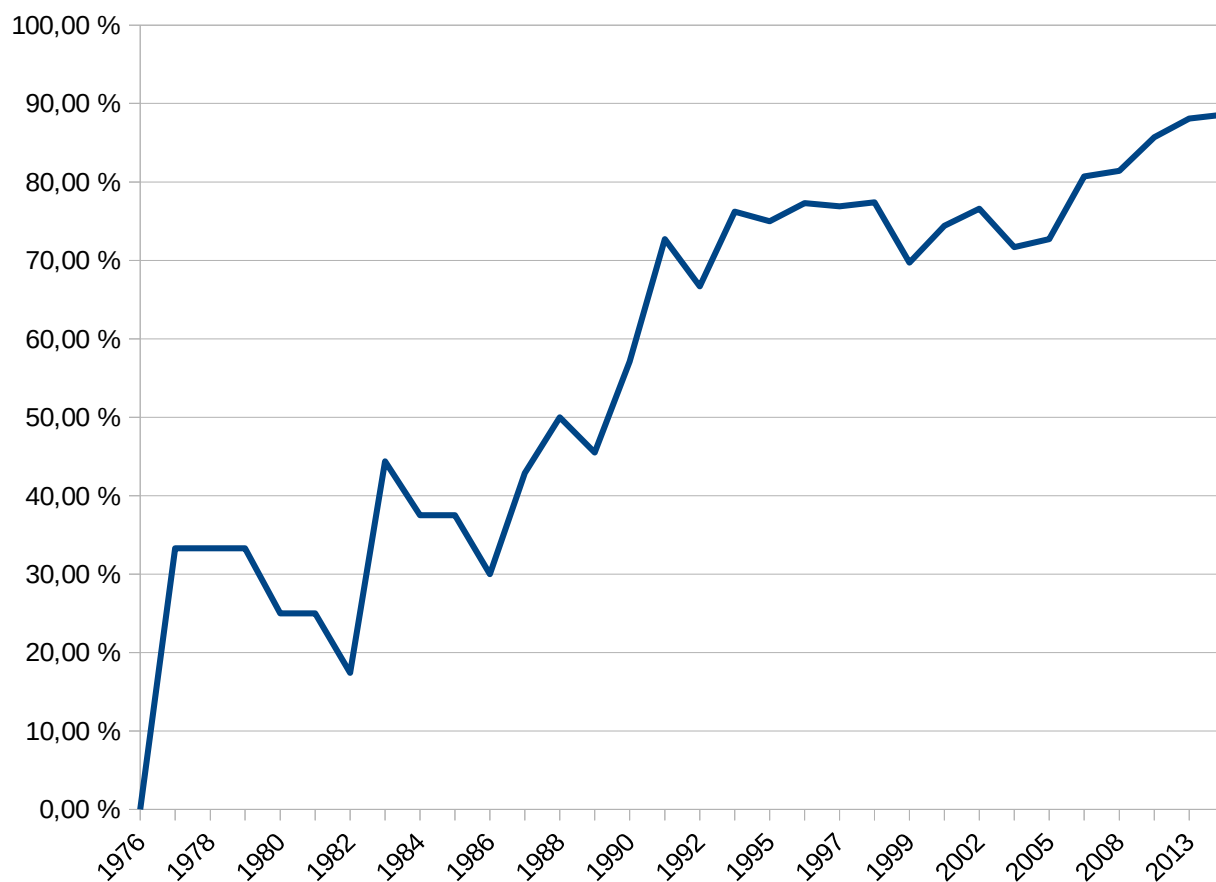
Pourcentage d'assistants étant devenus directeurs de casting et/ou repéreurs selon les annuaires professionnels

Année	Total ass	Nbre devenus dir cast/repéreur	Pourcentage	Année	Total ass	Nbre devenus dir cast/repéreur	Pourcentage
1974	369	2	0,50 %	1991	423	11	2,60 %
1975	387	2	0,50 %	1992	431	12	2,80 %
1976	415	1	0,20 %	1993	436	13	3,00 %
1977	430	3	0,70 %	1995	461	20	4,30 %
1978	460	3	0,60 %	1996	478	22	4,60 %
1979	480	3	0,60 %	1997	481	26	5,40 %
1980	484	4	0,80 %	1998	493	31	6,30 %
1981	515	4	0,80 %	1999	467	33	7,10 %
1982	523	7	1,30 %	2000	488	39	8,00 %
1983	564	9	1,60 %	2002	512	47	9,20 %
1984	585	8	1,40 %	2004	530	60	11,30 %
1985	602	8	1,30 %	2005	516	55	10,70 %
1986	565	10	1,80 %	2007	467	57	12,20 %
1987	558	14	2,50 %	2008	469	59	12,60 %
1988	553	12	2,20 %	2011	502	63	12,50 %
1989	536	11	2,00 %	2013	503	67	13,30 %
1990	426	7	1,60 %	2015	531	70	13,20 %



Pourcentage d'assistants devenus directeurs de casting et/ou repéreurs redevenus assistants selon les annuaires professionnels

Année	Nbre devenus dir cast/repéreur	Nbr retournés ass	Pourcentage	Année	Nbre devenus dir cast/repéreur	Nbr retournés ass	Pourcentage
1974	2	0	0,00 %	1991	11	8	72,70 %
1975	2	0	0,00 %	1992	12	8	66,70 %
1976	1	0	0,00 %	1993	13	10	76,20 %
1977	3	1	33,30 %	1995	20	15	75,00 %
1978	3	1	33,30 %	1996	22	17	77,30 %
1979	3	1	33,30 %	1997	26	20	76,90 %
1980	4	1	25,00 %	1998	31	24	77,40 %
1981	4	1	25,00 %	1999	33	23	69,70 %
1982	7	3	17,40 %	2000	39	29	74,40 %
1983	9	4	44,40 %	2002	47	36	76,60 %
1984	8	3	37,50 %	2004	60	43	71,70 %
1985	8	3	37,50 %	2005	55	40	72,70 %
1986	10	3	30,00 %	2007	57	46	80,70 %
1987	14	6	42,90 %	2008	59	48	81,40 %
1988	12	6	50,00 %	2011	63	54	85,70 %
1989	11	5	45,50 %	2013	67	59	88,10 %
1990	7	4	57,10 %	2015	70	62	88,60 %



L'émergence de ces deux nouveaux métiers a réduit en retour le champ de compétences de l'assistant réalisateur. Cette redistribution des tâches est perçue comme une conséquence de la volonté des productions à vouloir rationaliser les méthodes de travail en divisant les tâches et en spécialisant les fonctions en domaines bien précis. Cette optimisation des méthodes de travail s'accompagne aussi d'une informatisation des moyens de production dans l'industrie audiovisuelle. Cette informatisation touche la fonction d'assistant réalisateur, l'usage de l'ordinateur ayant considérablement amélioré et bouleversé ses conditions et méthodes de travail.

B. De l'impact de l'arrivée de l'ordinateur sur le métier d'assistant réalisateur et le renouvellement générationnel qui en découle

L'utilisation de l'ordinateur, des nouveaux outils informatiques et même celle des réseaux sociaux font aujourd'hui partie prenante de l'activité d'un assistant réalisateur qui doit éditer des documents – dépouillement, plan de travail, etc. – mais aussi diffuser des informations, telles les feuilles de service, distribuées la veille pour le lendemain et que l'on peut aussi consulter sur un réseau social auquel a accès l'ensemble des membres de l'équipe. Ce changement a été pointé par Sonia Larue lors de notre entrevue : « Je trouve que c'est un métier qui s'est beaucoup *geekisé*. Aujourd'hui, un assistant ne peut pas ne pas avoir de smartphone ou d'ordinateur sans logiciel spécifique¹⁰⁹. » L'outil informatique et les nouveaux moyens de communication auraient donc pris une grande importance dans les pratiques de l'assistant. Une informatisation des méthodes de travail que nous pouvons faire remonter au milieu des années 1980. En 1989, Jean Serres consacre déjà une partie de son ouvrage, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui* à la question de la préparation informatisée¹¹⁰.

1. Une informatisation des méthodes de travail de l'assistant réalisateur

109 Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

110 Jean Serres, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989.

Avant l'arrivée de l'informatique dans leur méthode de travail, les assistants dépouillaient le scénario « manuellement » à l'aide de surligneurs ; chaque couleur étant attribuée à une catégorie différente comme les personnages, les décors, les costumes ,etc. Ils listaient l'ensemble de ces éléments sur des fiches mobiles individuelles et élaboraient un du plan de travail à l'aide de baguettes sur tableau rigide fixé au mur. Ils pouvaient insérer et agencer à leur souhait ces baguettes. Chacune d'elles représentaient une scène à tourner et reprenait l'ensemble des éléments préalablement dépouillés. Elles étaient ainsi placées en fonction de leur ordre de tournage. Ce système offrait une mobilité, chacune de ces baguettes étant déplaçable, interchangeable au fil de l'avancée de la préparation. Mais cette manière de faire était assez contraignante. Chacun des documents établi devait ensuite être retranscrit par le secrétaire de production comme a pu en témoigner Véronique Labrid, première assistante depuis le film *L'Année de l'éveil* (Gérard Corbiau, 199), dans un entretien accordé à Yves Alion et Gérard Camy : « Quand j'ai commencé [en 1984 comme deuxième assistante] il n'y avait pas d'ordinateur. On faisait tout taper par le secrétaire de production [...] Maintenant, nous avons des logiciels. La technologie a évolué dans tous les secteurs¹¹¹. »

L'informatisation a simplifié l'édition de ses documents, faisant gagner un temps certain et évitant peut-être d'éventuelles erreurs de saisie de la part du secrétaire de production. Une informatisation des méthodes de travail dont a également parlé Ali Cherkaoui, premier assistant réalisateur depuis 2007 dans son entretien avec Karim Ramzi pour la revue *16/9ème* en 2008 :

Aujourd'hui, il y a des logiciels de plan de travail et de dépouillement, des systèmes de base de données performants, des logiciels de story-board qui permettent de prévisualiser un plan ou des mouvements de caméra. Des solutions de bureau de production virtuels sur Internet permettant de partager efficacement les informations de préparation, calendriers, documents... Une véritable révolution en 10/15 ans¹¹².

Si Labrid et Cherkaoui semblent faire remonter l'informatisation des méthodes de travail de l'assistant à une vingtaine d'années tout au plus, soit la toute fin du XX^e siècle, c'est parce qu'il a fallu attendre le début des années 2000 pour que soit commercialisé des logiciels en accès libre. Néanmoins, l'industrie des logiciels se développant fortement à la fin des

111 Véronique Labrid dans Alion Yves et Camy Gérard, « Entretien avec Veronique Labrid », *Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau Monde, 2010, pp. 167-175, p. 172.

112 Ali Cherkaoui dans Karim Ramzi, « Entretien : Ali Cherkaoui », *16/9^{ème}*, n° 3, mai-juin 2008, pp. 104-115, p. 110.

années 1970, l'outil informatique a été adopté par les productions cinématographique dès les années 1980, afin d'optimiser la production et notamment les méthodes de travail de l'assistant.

2. De Cinémachine à MovieMagicScheduling : des logiciels dédiés aux assistants réalisateur qui changent leur manière de travailler

Dans son livre *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Jean Serres mentionne un outil utilisé par les assistant, Cinémachine¹¹³. Il s'agit là d'une station de travail informatisée dont la première version a été créée en 1985. Cette station de travail est l'extension du logiciel de traitement de texte mis au point pour les scénaristes à la même époque, CineWrite. Une fois le scénario tapé sur ce logiciel, il suffisait à l'assistant réalisateur d'insérer la disquette le contenant dans la station Cinémachine. Le logiciel avait déjà pré-établi différentes rubriques classiques comme « numéro de séquence », « décors », « personnages », etc. auxquelles les utilisateurs pouvaient ajouter 23 autres rubriques, selon les besoins du scénario – par exemple « animaux », « armes », « véhicules », etc. Une fois le scénario entré dans la machine, l'assistant pouvait par exemple sélectionner le nom des personnages un par un pour en faire une entrée sous la rubrique « Personnages ». Cette occurrence apparaissait ensuite soulignée à chacune de ses apparitions, évitant ainsi un oubli potentiel de la part de l'assistant. Ce procédé pouvait se répéter pour l'ensemble des rubriques déterminées par l'assistant. Ce logiciel permettait aussi d'isoler chacune des séquences sur un document distinct. Il était donc très facile à partir de là de regrouper chaque séquence se déroulant dans le même décor par exemple ou en fonction d'un autre paramètre. Ensuite, l'assistant pouvait renseigner pour chacune d'elles son estimation de temps de tournage. Une fois le dépouillement fini, il suffisait à l'assistant d'agencer sur un document informatique annexe, les différentes séquences en fonction de l'ordre dans lequel il avait prévu de les tourner. En plus de l'automatisation des regroupements de données que ce logiciel procure, la mise à jour des changements dans le scénario est, elle aussi, automatique. En effet, Cinémachine étant corrélé au scénario fourni, le moindre changement sur celui-ci entraîne la modification du dépouillement préalablement établi. Ce nouvel outil est pour Serres, un moyen nouveau donnant à l'assistant « des possibilités nouvelles liées à une grande rapidité d'exécution et

113 Jean Serres, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989.

d'édition des documents¹¹⁴. » Toutefois, la station Cinémachine était à cette période louée par les productions seulement pour la durée de préparation. La possibilité pour l'assistant de travailler à partir de cette machine était donc liée au budget du projet. Serres mentionne également une utilisation beaucoup plus fréquente dans le cadre de séries télévisées qu'en cinéma, même s'il pressent déjà une généralisation de l'outil à l'ensemble des activités de productions audiovisuelles. D'ailleurs, l'utilisation de logiciels comme Cinémachine a fait émerger une nouvelle fonction au sein des productions de séries télévisées : les planneurs. Le dépouillement et le plan de travail étant désormais corrélé au scénario, les planneurs ne sont jamais présents sur le plateau et se cantonnent à suivre les différentes modifications intervenant sur le scénario – très fréquentes sur les séries télévisées – et le changement qui en découle sur le plan de travail. Ils leur reviennent ensuite d'en informer l'assistant réalisateur. À l'heure actuelle, l'équipement Cinémachine a été remplacé par de nouveaux logiciels comme MovieMagicScheduling, commercialisé à partir des années 2000.

MovieMagicScheduling est un logiciel développé par l'entreprise américaine Entertainment Partners. Créée en 1976, cette entreprise propose des programmes pour les professionnels de l'audiovisuel. En plus du logiciel pour les assistants réalisateur, la société a aussi développé un outil de travail pour les directeurs de production (MovieMagicBudgeting) et pour les directeurs de casting (Background Casting). Utilisé par la grande majorité des assistants, MovieMagicScheduling fonctionne sur le même principe que la station Cinémachine. L'intégration d'un scénario dans le logiciel, permet son dépouillement puis un agencement des séquences sur la plage temporelle définie en fonction des dates de tournage du projet. La différence majeure entre ces deux outils réside dans le fait que MovieMagicScheduling est lui en vente libre et donc accessible à tous – la dernière version du logiciel coûte un peu plus de 390€¹¹⁵ –. Chaque personne voulant travailler comme assistant réalisateur peut donc se doter de ce logiciel qu'il peut installer sur son ordinateur personnel. Accessibles et efficaces, les logiciels ont été rapidement adoptés par les professionnels, même si l'acquisition de ce nouvel outil a nécessairement posé la question de l'adaptabilité et, partant, un potentiel renouvellement générationnel des assistants réalisateur.

114 Jean Serres, *L'Assistant réalisateur d'aujourd'hui*, op. cit., p. 101.

115 En vente sur le site de la société Entertainment Partners à l'adresse URL suivante : <https://shop.ep.com/movie-magic-scheduling-6> (dernière consultation le 3 juin 2017), disponible en euro à l'adresse URL suivante : <http://www.moviesoft.com/shop/> (dernière consultation le 3 juin 2017).

3. Un renouveau générationnel parmi les assistants ?

Afin de maîtriser au mieux ces nouveaux logiciels, des stages ont été mis en place, notamment par le Centre International de Formation Audiovisuel et de Production (CIFAP) qui propose une formation en cinq jours (35 heures) à l'utilisation de cet outil. Mais la capacité d'adaptabilité des assistants face à ces nouveaux outils de travail doit être posée. Sonia Larue témoigne : « Aujourd'hui, je ne pourrais plus être assistante, car je ne saurais pas utiliser les logiciels¹¹⁶. » Larue explique bien que la maîtrise de ces nouveaux outils serait compliquée pour elle, mais on peut facilement imaginer que cette situation ne lui est pas propre. Aussi, nous avons souhaité étudier les chiffres des annuaires du cinéma des éditions Bellefaye, de 1995 à 2015 pour tenter de questionner cet éventuel renouveau générationnel. Au regard des chiffres dégagés, on peut voir que sur les vingt années prises en compte, seules cinq affichent un pourcentage de nouveaux noms, supérieur à 10 %. Les années 1995 et 1996 montrent un nombre d'arrivées assez important, avec 17,9% de renouveau des assistants en 1995 – correspondant à 82 assistants pour la première fois mentionnés comme tel dans les annuaires, premiers et deuxièmes assistants confondus – et 13,4 % en 1996 – soit 64 nouveaux assistants. Entre 1997 et 2000, on peut voir que ce taux est compris entre 6 % et 9 %, le nombre d'arrivées ne dépassant pas les 50 personnes. Il en est de même entre 2005 et 2008, ainsi qu'entre 2013 et 2015, où l'on en dénombre qu'entre 13 et 40 nouveaux assistants chaque année, pour un pourcentage compris entre 2,5 % et 8,6 %. Toutefois, on note un fort taux de nouveaux venus en 2002, avec une proportion de 17,2 % de nouveaux noms – soit 88 personnes –, qu'en 2004, où le pourcentage atteint 10 % pour 53 nouveaux assistants répertoriés et en 2011 avec un pourcentage de renouveau de près de 17 % – représentant 85 nouveaux assistants réalisateur. C'est aussi autour des années 2000, que l'on pourrait faire remonter l'arrivée de la première version du logiciel *MovieMagicScheduling*, la sixième et dernière version est commercialisée depuis 2010¹¹⁷. La fin des années 2000 est aussi le moment où les réseaux sociaux Internet se sont fortement développés, offrant avec eux de nouvelles possibilités de travail pour les assistants, telles que des bureaux virtuels de travail auxquels tous les membres du projet ont accès, ou encore la mise en place de réseaux sociaux propres au projet – comme un groupe *Facebook* dédié aux membres de l'équipe du film. De nouveaux outils que les assistants utilisent désormais pour communiquer les informations et

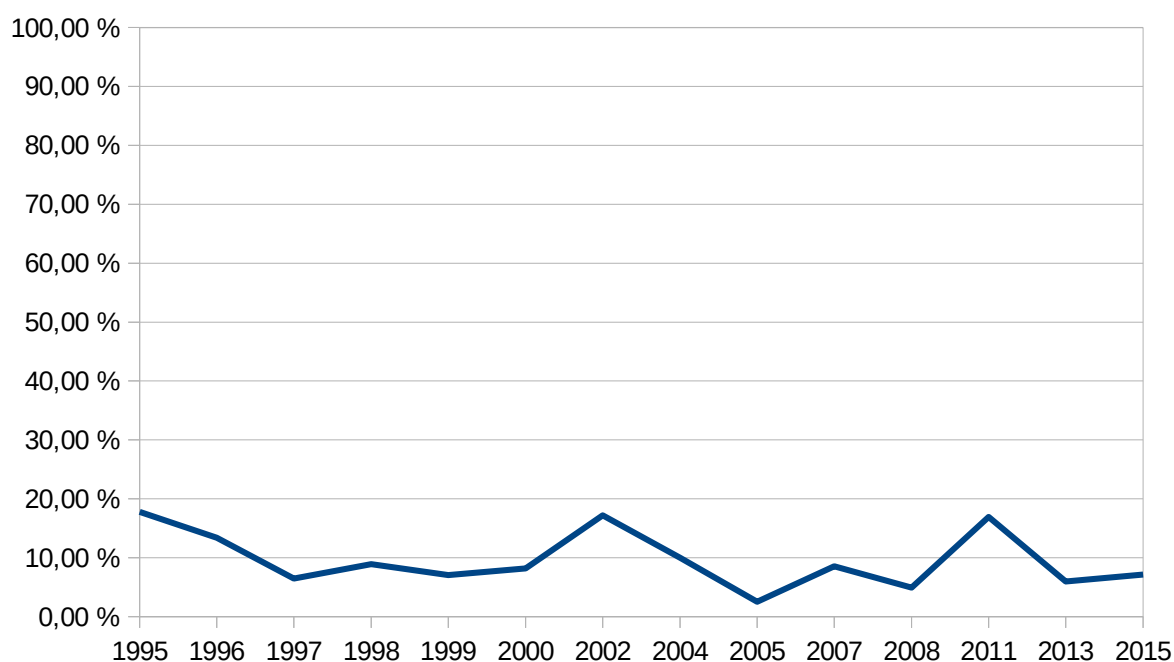
116 Entretien inédit avec Sonia Larue, réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

117 Même si nous avons contacté plusieurs structures dont le développeur de *MagicMovieScheduling* ou même l'AFAR, nous n'avons pas pu obtenir l'année exacte de commercialisation de la première version de ce logiciel.

les documents de travail comme a pu en témoigner Ali Cherkaoui cité précédemment. Même si les années offrant les plus forts taux de renouvellement chez les assistants réalisateur coïncident avec l'arrivée de logiciels informatiques et d'outils interactifs qu'offre aujourd'hui Internet, rien ne peut affirmer de façon certaine que ces deux phénomènes soit corrélés.

Pourcentage de nouvelles arrivées chez les assistants réalisateur dans les annuaires professionnels (sur la période 1995-2015)

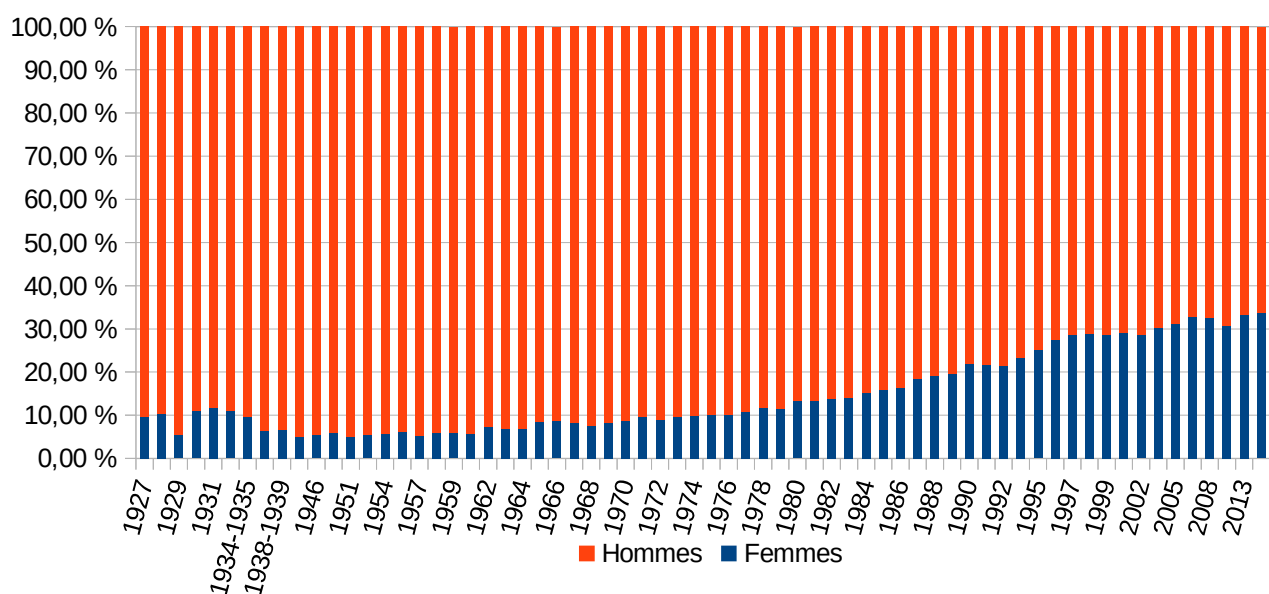
Année	Total Ass Réal	Nvx 1 ^{er} Ass Réal	Nvx 2 ^{ème} Ass Réal	Nvx 3 ^{ème} Ass Réal	Total Arrivées	Pourcentage
1995	461	37	45	0	82	17,79 %
1996	478	33	31	0	64	13,39 %
1997	481	15	16	0	31	6,44 %
1998	493	23	21	0	44	8,92 %
1999	467	20	13	0	33	7,07 %
2000	488	21	19	0	40	8,20 %
2002	512	39	49	0	88	17,19 %
2004	530	19	34	0	53	10,00 %
2005	516	7	6	0	13	2,52 %
2007	467	18	17	5	40	8,57 %
2008	469	14	6	3	23	4,90 %
2011	502	60	15	10	85	16,93 %
2013	503	11	18	1	30	5,96 %
2015	531	12	17	9	38	7,16 %



La généralisation de l'outil informatique a permis à l'assistant de gagner en efficacité et en rapidité. Cette rationalisation des méthodes de travail est également visible dans la réorganisation des tâches liée à l'arrivée de nouvelles professions telles que les directeurs de casting et les repéreurs. Une nouvelle répartition qui semble établie au sein de la production de longs métrages et dont les récents manuels consacrés au métier se font l'écho. Un autre phénomène survient au même moment et qu'il nous semble intéressant de soulever ici, à la charnière de ces deux chapitres. On constate que la fin des années 1970 marque aussi le début d'une féminisation du métier d'assistant réalisateur. Il existe, au moins depuis les années 1920, des assistantes réalisateur. Songeons par exemple à Suzanne Vial (devenue Suzanne Catelain et monteuse), assistante de Marcel L'Herbier ou encore à Olga Blagevitch qui assista Luitz-Morat. Cette part féminine du métier est en augmentation au moins depuis la seconde moitié des années 1970. En 1975, on compte, pour la première fois depuis 1933, une présence de femmes assistantes supérieur à 10 % et, dès lors la courbe se révèle quasi-croissante. En 1987, la centaine de femmes assistantes est dépassée, représentant un peu moins de 20 % de l'ensemble des assistants, atteint presque les 22 % en 1990 et dépasse les 30 % à partir du milieu des années 2000.

Rapport en pourcentage d'hommes et de femmes assistant(e)s par année selon les annuaires professionnels

Année	Total ass	Nbr de femmes	% Femmes	Nbr d'hommes	% Hommes	Année	Total ass	Nbr de femmes	% Femmes	Nbr d'hommes	% Hommes
1927	21	2	9,50 %	19	90,50 %	1975	387	39	10,10 %	348	89,90 %
1928	39	4	10,20 %	35	89,80 %	1976	415	42	10,10 %	373	89,90 %
1929	76	4	5,30 %	72	94,70 %	1977	430	46	10,70 %	384	89,30 %
1930	92	10	10,90 %	82	89,10 %	1978	460	54	11,70 %	406	88,30 %
1931	112	13	11,60 %	99	88,40 %	1979	480	55	11,50 %	425	88,50 %
1932-1933	128	14	10,90 %	114	89,10 %	1980	484	65	13,40 %	419	86,60 %
1934-1935	104	10	9,60 %	94	90,40 %	1981	515	68	13,20 %	447	86,80 %
1936-1937	93	6	6,40 %	87	93,60 %	1982	523	72	13,70 %	451	86,30 %
1938-1939	121	8	6,60 %	113	93,40 %	1983	564	79	14,00 %	485	86,00 %
1942	79	4	5,00 %	75	95,00 %	1984	585	89	15,10 %	496	84,90 %
1946	113	6	5,30 %	107	94,70 %	1985	602	96	15,90 %	506	84,10 %
1950	155	9	5,80 %	146	94,20 %	1986	565	92	16,30 %	473	83,70 %
1951	302	15	5,00 %	287	95,00 %	1987	558	103	18,50 %	455	81,50 %
1952	225	12	5,30 %	213	94,70 %	1988	553	106	19,20 %	447	80,80 %
1954	348	19	5,60 %	329	94,40 %	1989	536	105	19,60 %	431	80,40 %
1955-1956	312	19	6,10 %	293	93,90 %	1990	426	93	21,80 %	333	78,20 %
1957	386	20	5,20 %	366	94,80 %	1991	423	92	21,70 %	331	78,30 %
1958	354	21	5,90 %	333	94,10 %	1992	431	92	21,30 %	339	78,70 %
1959	349	21	6,00 %	328	94,00 %	1993	436	101	23,20 %	335	76,80 %
1960	366	21	5,70 %	345	94,30 %	1995	461	116	25,20 %	345	74,80 %
1962	384	28	7,30 %	356	92,70 %	1996	478	131	27,40 %	347	72,60 %
1963	383	26	6,80 %	357	93,20 %	1997	481	138	28,70 %	343	71,30 %
1964	368	25	6,80 %	343	93,20 %	1998	493	142	28,80 %	351	71,20 %
1965	283	24	8,50 %	259	91,50 %	1999	467	134	28,70 %	333	71,30 %
1966	307	27	8,80 %	280	91,20 %	2000	488	142	29,10 %	346	70,90 %
1967	306	25	8,20 %	281	91,80 %	2002	512	146	28,50 %	366	71,50 %
1968	310	23	7,40 %	287	92,60 %	2004	530	160	30,20 %	370	69,80 %
1969	327	27	8,30 %	300	91,70 %	2005	516	161	31,20 %	355	68,80 %
1970	344	30	8,70 %	314	91,30 %	2007	467	153	32,80 %	314	67,20 %
1971	359	34	9,50 %	325	90,50 %	2008	469	153	32,60 %	316	67,40 %
1972	376	34	9,00 %	342	91,00 %	2011	502	154	30,70 %	348	69,30 %
1973	388	37	9,50 %	351	90,50 %	2013	503	168	33,30 %	335	66,70 %
1974	369	36	9,80 %	333	90,20 %	2015	531	180	33,80 %	351	66,20 %



Peut-on voir une corrélation entre d'une part la spécialisation du métier que nous venons de voir, l'institutionnalisation et autonomisation du métier que nous allons voir dans le prochain chapitre et cette courbe ascendante ? Difficile à dire. Ces chiffres correspondant à la courbe de féminisation croissante des métiers du cinéma, qu'il s'agisse des assistants réalisateur, des réalisateurs ou des directeurs de la photographie. On peut se demander, évidemment, si l'informatisation, avec la nécessité d'utiliser un clavier (à l'image de la secrétaire, métier, on le sait, hautement genré), a joué un rôle dans la conception du métier. Il est troublant de constater que le dépassement des 30% survient au moment de la démocratisation du logiciel MovieMagicScheduling mais peut-on en conclure réellement quelque chose ? Peut-être s'agit-il de phénomènes tout à fait indépendants ou bien peut-être est-il plus pertinent de penser ce phénomène avec celui que nous allons aborder dans le chapitre suivant à savoir l'autonomisation et la reconnaissance du métier pour lui-même et non plus comme simple marche-pied vers un idéal de réalisation ?...

Chapitre 4

Création de l'Association Française des Assistants Réalisateurs de fiction (AFAR)

Les associations professionnelles constituent un moyen de légitimation et d'institutionnalisation et participent du processus de professionnalisation d'un métier. Elles ont généralement le but de réunir au sein d'une même structure un ensemble de personnes travaillant dans le même secteur d'activité et partageant des valeurs communes, une conception semblable de leur métier, ainsi qu'une même idée de l'éthique qu'il convient d'adopter et de défendre dans l'exercice de leur fonction. Aussi, nous avons pu voir naître ces trente dernières années plusieurs associations destinées aux professionnels du cinéma, à l'image de l'AFC – Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique –, fondée en 1990¹¹⁸, ou encore de l'Union des Compositeurs de Musiques de Films – UCMF, dont l'assemblée générale constitutive s'est tenue le 16 septembre 2002 –, l'Association des Responsables de Distribution Artistique – l'ARDA, créée en 2011 – ou, plus récemment, l'Union des Producteurs de Cinéma – UPC, née le 9 mai 2016 de la fusion entre l'Association des producteurs de cinéma [APC] et de l'Union des producteurs de films [UPF] –. Cette tendance au rassemblement au sein d'une structure concerne également les professionnels de l'assistantat à la réalisation. Suite aux différents changements survenus au sein de leur métier et pour affirmer l'identité d'un métier aux frontières ambiguës, sept assistants réalisateur ont décidé de se regrouper et de fonder une association, l'Association Française des Assistants Réalisateurs – AFAR –. Régie par la loi de 1901, l'AFAR est une association à but non-lucratif. Son assemblée générale constitutive s'est tenue le 14 mars 1998. Les sept membres fondateurs sont : Euric Allaire ; Jean-Philippe Blime ; Jérôme Borenstein ; Christopher Granier-Deferre ; Laurent Herbiet ; Nicolas Guy et Pascal Salafa. Ces sept professionnels, dont on peut noter qu'ils ne sont que des hommes, sont issus de la même génération. Tous nés dans les années 1960, ils débute comme seconds

¹¹⁸ Mattieu Poirot-Delpech, « L'AFC tappe les 25 balais, les 5 lustres, le quart de siècle... », éditorial de *la Lettre de l'AFC*, février 2015, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.afcinema.com/L-AFC-tape-les-25-balais-les-5-lustres-le.html> (dernière consultation le 3 juin 2017.)

assistants dans les années 1980 avant de devenir premiers assistants dans la première moitié des années 1990, entre 1992 et 1996. Certains ont même travaillé ensemble. C'est le cas de Jean-Philippe Blime et Christopher Granier-Deffere, ce dernier secondant Blime sur le film de James Ivory, *Jefferson à Paris* (*Jefferson in Paris*, 1995). C'est également le cas de Jérôme Borenstein qui seconde Blime sur le film *Forget Paris* de Billy Crystal (1995). Une autre caractéristique de ce groupe est que la majorité d'entre eux bénéficie d'une expérience anglo-saxonne. Nicolas Guy et Pascal Salafa ont ainsi chacun travaillé sur des épisodes de la série télévisée *Highlander* en tant que premier assistant – en 1994 pour Salafa et 1996 pour Guy –. D'autres ont été membres de l'équipe française d'un tournage américain se déroulant dans des décors français. On retrouve Blime dans l'équipe « mise en scène » française sur le film *Entretien avec un vampire* (*Interview with the vampire*), de Neil Jordan (1994). Il en est de même pour Borenstein sur le film *Tout le monde dit I love you* (*Everybody say I love you*) de Woody Allen (1995) ainsi que Granier-Defferre qui participe au tournage des scènes se déroulant en France de *La Propriétaire* (*The Proprietor*) d'Ismail Merchant (1996). Certains ont pris part à la totalité d'un tournage américain comme Laurent Herbiet qui fut co-premier assistant sur le film *Le Fils de la panthère rose* (*The Son of pink panther*) de Black Edwards (1993). Nous soulignons à dessein cette expérience partagée du mode de fonctionnement anglo-saxon. En effet, chacun d'entre eux a pu se rendre compte à quel point le regard porté sur le poste d'assistant réalisateur est différent en France et aux États-Unis. Comme le précise Blime en 2004 : « Il est important de préciser qu'en Angleterre ou aux USA 1^{er} assistant est considéré comme un métier, et réalisateur en est un *autre*. Il est presque insultant pour un 1^{er} assistant de s'entendre demander ce qu'il "veut faire après"¹¹⁹ ». Constatant la différence de considération accordée à leur métier et les changements survenus dans leurs fonctions, que ces sept assistants réalisateur ont souhaité se regrouper afin de clarifier et défendre au sein des productions françaises la position l'assistant réalisateur. Dominique Talmon, ayant rejoint l'association six mois après sa création, qui en fut le président et qui en est aujourd'hui membre honoraire, explique :

En côtoyant des équipes américaines, ils [les membres fondateurs de l'AFAR] se rendaient compte qu'en France, le métier n'était pas considéré comme un métier mais davantage comme quelque chose qui n'était pas vraiment définie, une sorte de tremplin vers la réalisation ou vers autre chose. En tous les cas, le poste était perçu comme quelque chose de transitoire. [...] Durant cette transformation du métier [la perte des castings et des repérages], il y eut de grands moments de solitude chez les

119 Jean-Philippe Blime, *L'Assistant réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004, p. 11.

assistants réalisateur qui se sentaient seulement présents pour remplir des cases [d'un plan de travail dont les conditions étaient désormais fixées en amont par la production]. Il y a donc eu cette volonté d'affirmer le rôle de l'assistant. À travers l'association, les membres fondateurs avaient le désir de reproduire le modèle américain et d'affirmer l'idée que l'assistant a un vrai rôle¹²⁰.

L'AFAR a rapidement attiré de nombreux autres assistants. L'association compte aujourd'hui 126 membres : 58 premiers assistants, 44 deuxièmes assistants, 11 troisièmes assistants, 8 membres honoraires et 5 membres associés. Ensemble, ils ambitionnent de défendre les métiers de l'assistantat à la réalisation, ainsi que leur image et leurs droits, et ce, dans une logique solidaire par la mise en place d'un réseau d'échanges. De nombreux engagements et actions sont entrepris au nom de l'AFAR, qui ne sont d'ailleurs pas sans créer quelques contestations et débats en son sein.

A. Actions et engagements de l'association

Pour défendre les intérêts de leur profession, l'une des actions premières des membres de l'AFAR fut de rédiger une charte, qui doit être acceptée par chaque assistant souhaitant adhérer à l'association. Celle-ci est la garante du « label qualité » que promeut l'AFAR :

Au delà de tout syndicalisme ou corporatisme, les membres de l'AFAR souhaitent défendre les intérêts de cette profession, ce qui les a naturellement conduit à créer une charte de l'assistant. Le respect d'une vraie déontologie propre au métier constitue ainsi un gage de professionnalisme pour les productions qui choisissent de faire confiance aux membres de l'AFAR¹²¹.

1. La charte de l'assistant

Cette charte se décline en 5 points que je résume ici¹²² :

120 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris le 11 décembre 2015.

121 *Brochure de présentation de l'AFAR*, p. 3, publiée le 2 février 2015, dernière mise à jour le 28 janvier 2016, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.afar-fiction.com/IMG/pdf/Brochure_de_pre_sentation_de_l_A_FAR_-_fe_vrier_2016.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

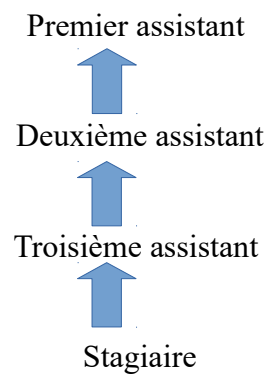
122 Vous trouverez la version intégrale de la charte en annexe n° 5, p. 152-153.

- la défense du métier : qui passe par les différentes actions et comportements adoptés par chacun des membres de l'AFAR.

- la qualité : chaque membre, par l'implication et le sérieux dont il fait preuve dans son travail doit faire reconnaître le « label qualité » promu par l'AFAR.

- le respect des minimas syndicaux : en refusant et dénonçant auprès de l'association tout projet ne respectant pas les conventions collectives et les minimas syndicaux qu'elles garantissent.

- les conditions de travail : en refusant et dénonçant tout projet ne garantissant pas des conditions de travail « saines », qui n'accorderait pas un délai de préparation suffisant et/ou ne respecterait pas les normes de sécurité. La charte insiste également sur le respect de la hiérarchie au sein de l'équipe « mise en scène », à savoir :



- la loyauté : chaque membre doit porter à la connaissance de tous les projets pour lesquels il est contacté, accepté ou refusé afin d'en faire bénéficier un autre membre.

La dernière close que cette charte stipule est que « chaque membre de l'AFAR s'engage à faire respecter au mieux tous les points énoncés dans cette charte et à porter ainsi au plus haut **l'estime** de son association et de son métier¹²³ .» À travers cette charte, l'AFAR aurait donc mis en place une déontologie et une éthique du métier à adopter pour les assistants réalisateur, et ce, dans le but de promouvoir la fonction et lui conférer une image de sérieux et de professionnalisme. En adhérant à l'AFAR et aux valeurs que l'association défend, les membres agiraient pour la reconnaissance et la dignité de leur métier.

123 *Charte de AFAR*, publiée le 15 juillet 2009, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.afar-fiction.com/IMG/pdf/charte_bis_072009.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

Le professionnalisme défendu par l'AFAR lui a valu la reconnaissance de différentes structures, comme La Commission du Film d'Île-de-France ou encore le CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée). Cette renommée a permis à l'AFAR de porter de nouveaux projets. Elle est ainsi à l'initiative d'une réunion regroupant différents représentants de corps de métier essentiels à une production filmique, en vue de redéfinir les normes de sécurité à adopter – cette réunion fait suite à quelques sérieux accidents survenus lors de tournages –. Cette rencontre s'est tenue le 18 juin 2002 et a débouché sur la rédaction par l'AFAR d'une nouvelle charte collective portant sur les normes de sécurité à connaître et faire respecter. Celle-ci devant être acceptée et appliquée par l'ensemble des adhérents à l'AFAR, et permet de prévenir au mieux des accidents encore fréquents, aussi bien sur les plateaux qu'en préparation.

Sur le même modèle, l'association a récemment été approchée par le collectif Ecoprod¹²⁴, afin de « sonder les comportements des assistants réalisateur en préparation¹²⁵ ». Il en a résulté la rédaction de 5 actions à adopter pour des pratiques plus respectueuses de l'environnement : limiter l'impression des documents ; personnaliser les documents ; favoriser les applications numériques ; optimiser et rationaliser les transports ; conserver les bonnes habitudes. L'engagement a été rendu public le 6 février 2017.

Cette reconnaissance par divers organismes et associations et les différentes actions sur lesquelles s'engage l'AFAR ont également attiré l'attention et la considération des syndicats de techniciens du cinéma. L'association est ainsi devenue un interlocuteur important lors des négociations des conventions collectives, conventions qui lui donnent l'occasion de redéfinir officiellement les statuts des métiers de l'assistantat mise en scène.

2. (Re)Définir le métier : l'enjeu des conventions collectives

L'intérêt nouveau de structures comme le CNC ou l'ADP – Association des Directeurs de Production – porté à l'AFAR a influé sur la prise en compte des assistants dans les débats lors des renégociations des conventions collectives comme nous le rappelle Dominique Talmon :

124 Créé en 2009, le collectif Ecoprod lutte pour une meilleure prise en compte de l'environnement dans les productions audiovisuelles. Il est constitué d'acteurs du secteur audiovisuel : ADEME, AUDIENS, Commission du Film d'Île de France, DIRECCTE IDF, France Télévisions et TF1.

125 *5 actions par l'Assistant Réalisateur pour des productions respectueuses de l'environnement*, publié le 6 février 2017, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.afar-fiction.com/spip.php?article2413> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Les syndicats se sont rendus compte que les associations commençaient à devenir de véritables interlocuteurs. On [l'AFAR] a très tôt été reconnu et légitimé par la Commission du Film d'Île de France avec qui on a établi un partenariat. Puis, petit à petit, d'autres organismes comme le CNC ont commencé à s'intéresser à nous. Même les syndicats ont commencé à nous approcher. Dans les syndicats, il y avait très peu d'assistants réalisateur, ce qui fait qu'ils ne savaient pas vraiment ce que l'on faisait. On leur a donc montré ce qu'est un assistant réalisateur aujourd'hui. On a ensuite gagné une légitimité en travaillant avec des associations comme l'ADP avec qui, par exemple, on a clarifié certaines choses, notamment dans les conventions collectives¹²⁶.

La reconnaissance de l'association par ces différents organismes a beaucoup joué dans la redéfinition du poste d'assistant dans les conventions collectives. En effet, lors de sa création, l'AFAR déplorait un manque d'assistants réalisateur dans les syndicats supposés défendre les droits des travailleurs du cinéma. Or ces syndicats étaient les interlocuteurs lors des remaniements des conventions. Les assistants réalisateur n'étaient donc pas réellement représentés. En gagnant en crédibilité et en influence, l'AFAR a pu entamer des discussions avec les représentants des syndicats afin d'obtenir gain de cause lors de ces négociations. La convention collective nationale de la production audiovisuelle 2006 définissait le poste de premier assistant comme tel : « Établit et met en œuvre le plan de travail, pour le bon déroulement du tournage des séquences du programme¹²⁷ ». Cette définition est affinée dans la convention collective datant de 2012, après discussion avec l'AFAR :

Cadre

Collaborateur du réalisateur, il seconde celui-ci durant la préparation et la réalisation du film. Il peut être engagé pour des études préalables. En accord avec la production et en coordination avec les collaborateurs de création concernés, il établit et met en œuvre le plan de travail. Il coordonne avec les différents départements du film la préparation et la mise en œuvre du tournage de chaque séquence. Il élabore les feuilles de service. En lien avec le réalisateur, il exerce ses fonctions dans le respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur¹²⁸.

126 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

127 *Convention collective nationale de la production audiovisuelle*, texte du 13 décembre 2006, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do?jsessionid=248D5418EA685FED8F48340D3B545B52.tpdila08v3? idSectionTA=KALISCTA000018828052&cidTexte=KALITEXT000018828046&idConvention=KALICONT000018828041>, (dernière consultation le 3 juin 2017).

128 *Convention collective nationale de la production cinématographique*, texte du 19 janvier 2012, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do? idConvention=KALICONT000028059838> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Il en va de même pour le poste de deuxième assistant, ainsi défini en 2006 : « Assiste le 1^{er} assistant réalisateur dans le bon déroulement du tournage des séquences¹²⁹ ». Sa fonction est, là encore, présentée de manière beaucoup plus précise en 2012 :

Non-cadre

Collaborateur du premier assistant réalisateur, il assiste celui-ci dans ses fonctions. Durant la préparation et le tournage, il assure notamment la liaison et la diffusion des différentes informations de service. Il formalise les feuilles de service des jours suivants et transmet les prévisions à plus long terme aux comédiens et à tous les services¹³⁰.

En plus d'avoir participé à la définition de leur fonction, la précision des tâches, mais aussi la caractérisation de leur statut – comme leur reconnaissance de technicien du cadre de production ou non [cadre/non cadre] – dans les textes officiels, l'association a aussi beaucoup joué dans la reconnaissance du poste de troisième assistant. Le respect de la structure hiérarchique de l'équipe est l'un des éléments clé de la charte et la reconnaissance de ce poste fut l'un des combats phares de l'association. Les membres de l'AFAR avaient en effet noté qu'avec le développement des écoles de cinéma, les productions ont vu un moyen de gagner sur les salaires grâce aux nombreux étudiants très désireux d'effectuer des stages afin de compléter leur formation. Les équipes de tournage ont donc vu arriver de nombreux stagiaires étudiants, sans réelle expérience solide sur le plateau. Selon l'AFAR, un étudiant en cinéma est encore en phase d'apprentissage et se doit de rester dans une position d'observateur du plateau. Ce stagiaire ne peut donc pas assumer le travail d'un troisième assistant. Talmon explique :

Un stagiaire est une personne en phase d'études, il continue à apprendre. Or, s'il apprend, il ne peut pas faire. Un stagiaire conventionné ne peut remplacer un assistant. Troisième assistant, c'est un métier. Un stagiaire sans expérience ne peut faire le travail d'un membre de l'équipe¹³¹.

Cette idée défendue par l'AFAR, l'a conduite à militer pour l'instauration et la reconnaissance officielle du statut de troisième assistant. Si ce poste est mentionné à partir de 2006 dans les annuaires du cinéma sous l'appellation « troisième assistant réalisateur », on peut voir qu'à cette même date, il est fait mention dans les conventions collectives d'un « assistant(e)

129 *Convention collective nationale de la production audiovisuelle*, texte du 13 décembre 2006, *op. cit.*

130 *Convention collective nationale de la production cinématographique*, texte du 19 janvier 2012, *op. cit.*

131 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris le 11 décembre 2015.

réalisateur adjoint¹³² », défini comme une personne chargée « des tâches simples d'assistantat de réalisation¹³³ ». Cette appellation se trouve sensiblement modifiée dans la convention collective de 2012. Ici, le poste se trouve désigné comme « auxiliaire à la réalisation », et sa définition est, encore une fois, bien plus complète :

Non-cadre

Sous les directives des assistants réalisateurs, il est chargé notamment de veiller à la circulation des personnes sur le lieu de tournage, d'aller quérir les comédiens dans leurs loges et les conduire sur le lieu de tournage.

Pendant la période de tournage, il ne peut être engagé en tant qu'auxiliaire à la réalisation cinéma qu'à la condition que les postes de premier assistant réalisateur cinéma et second assistant réalisateur cinéma soient pourvus ou que le poste de premier assistant réalisateur soit pourvu dans le cas des films documentaires¹³⁴.

À travers cette définition, nous pouvons aussi voir transparaître la volonté de faire respecter la structure hiérarchique de l'équipe « mise en scène » que l'AFAR défend dans sa charte. Si l'association a gagné la reconnaissance et la redéfinition des différents postes, d'autres débats restent encore ouverts sur lesquels l'AFAR peine à se faire entendre.

3. La question des salaires

Une revendication de l'AFAR toujours en cours se joue cette fois sur le terrain des salaires. Pour beaucoup de membres de la structure, la rémunération perçue par un assistant est source de débats, notamment au regard des pratiques dans le monde anglo-saxon. Jean-Philippe Blime remarque en 2004 :

Je tiens à souligner ici une petite nuance qui a son importance entre l'assistant français et anglo-saxon : le salaire. Un premier assistant américain sera payé quelque 3.400 euros par semaine, alors que le salaire de l'assistant français est fixé sur une base de 1.130 euros/semaine. Même si ce salaire n'a rien de ridicule, il peut justifier quand même quelques velléités d'aller voir ailleurs¹³⁵.

132 *Convention collective nationale de la production audiovisuelle*, texte du 13 décembre 2006, *op. cit.*

133 *Ibid*

134 *Convention collective nationale de la production cinématographique*, texte du 19 janvier 2012, *op. cit.*

135 Jean-Philippe Blime, *L'assistant réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004, p. 11.

En effet, ce salaire est loin d'être « ridicule » en 2004 : le salaire minimal d'un premier assistant en 2004 est fixé à 1130€/semaine – un salaire réévalué depuis et étant aujourd'hui fixé à 1378,53€/semaine¹³⁶-. Mais le montant des rémunérations demeure un point que l'association soulève assez fréquemment. En témoigne une enquête publiée en mars 2016 – concernant le salaire perçu par des premiers assistants anglais et américain – et partagée sur la page *Facebook* de l'AFAR deux jours plus tard¹³⁷. Cette enquête est pour l'association, un moyen de pointer une nouvelle fois les disparités qu'il peut exister entre la reconnaissance que peut avoir un premier assistant en France et celle dont il bénéficie dans le monde anglo-saxon. L'étude montre qu'un premier assistant travaillant au Royaume-Uni touche – en 2016 – £2500 – équivalent à près de 3000€ – et un premier assistant travaillant aux États-Unis percevait, lui, plus de £4000 – l'équivalent d'un peu plus de 4700€ –.

Si le poste d'assistant réalisateur a gagné en reconnaissance comme en témoigne l'évolution de sa définition, il semblerait que cette reconnaissance ne soit pas suivie en matière de salaire. Ce constat est partagé au-delà des frontières de l'AFAR. On retrouve cette idée exprimée par Elsa Amiel – non membre de l'AFAR – dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* au moment des débats sur la renégociation de la convention collective du cinéma en mai 2013 :

On est collé au réalisateur, on a énormément de responsabilités, y compris artistiques, au-delà des responsabilités logistiques. Je trouve en effet que le salaire d'un assistant n'est pas assez élevé par rapport à cela. C'est une discussion que j'essaie d'avoir avec les directeurs de production. Un assistant touche à peu près 1300 euros par semaine, un directeur de production 2600. du simple au double. Un chef opérateur peut gagner 4500 euros par semaine : évidemment il fait moins de prépa qu'un assistant, mais la différence de salaire reste énorme¹³⁸.

Amiel rejoint ici l'AFAR sur l'idée de la sous-évaluation du salaire de l'assistant en comparaison avec celui du directeur de production ou du chef opérateur. Les assistants réalisateur se sentent ici clairement lésés, leur salaire étant l'égal de celui que percevait un régisseur général, un premier assistant à la distribution des rôles cinéma ou encore un

136 Selon l'*accord du 24 juillet 2015 relatif aux salaires du personnel technique*, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do;jsessionid=9896EF4580FBA319291CB5EC570364A3.tpdila20v_3?idConvention=KALICONT000028059838&cidTexte=KALITEXT000031521844 (dernière consultation le 3 juin 2017).

137 Enquête publiée le 28 mars 2016, disponible à l'adresse URL suivante : <https://stephenfollows.com/assistant-directors-paid/>, partagée sur le compte Facebook de l'AFAR le 31 mars 2016 (dernière consultation le 3 juin 2017).

138 Elsa Amiel dans Stéphane Delorme, « Rester libre dans la création : entretien avec Elsa Amiel, assistante réalisatrice », *Cahiers du cinéma*, n° 689, mai 2013, pp. 46-47, p. 47.

coordinateur de post-production cinéma¹³⁹. Si ces différents postes non rien de honteux, l'équivalence de salaire entre le régisseur général par exemple et celui d'assistant réalisateur témoigne selon eux de la non reconnaissance du travail fourni par l'assistant réalisateur. Une idée énoncée très explicitement dans le commentaire laissé par le compte de l'association, à propos de l'étude sur les salaires anglo-saxons : « Le point le plus important n'est pas dans le "combien", mais dans la situation salariale (reconnaissance du travail) des assistants réalisateur vis-à-vis des autres postes, qui est malheureusement sous-évaluée en France¹⁴⁰ ». Ce que tente ici de souligner l'AFAR, serait que le problème ne serait pas tant la somme perçue par les assistants réalisateur que le statut reconnu aux assistants, ou plutôt celui qui leur est refusé, celui de collaborateur de la création. C'est aussi ce que l'on peut déduire des propos de Dominique Talmon : « Il [l'assistant réalisateur] a une importance, et ce, plus que le régisseur. Et cela pour le même salaire ! Même si le régisseur a son importance bien évidemment. Mais il ne prend pas de décisions qui influencent directement les images¹⁴¹ ». En parlant « d'influence sur les images », Talmon soulève ici une des autres revendications de l'AFAR : la reconnaissance du métier comme un collaborateur de la création à part entière. Cette dernière question reste une bataille à gagner pour l'AFAR.

La question des salaires reflète aussi la place ambiguë de l'assistant réalisateur. Cette position a pu aussi entraîner un sentiment de solitude chez les assistants réalisateur dont la place n'est pas toujours comprise par l'ensemble des personnes présentes sur un plateau de tournage. C'est aussi pour lutter contre cet isolement et pour créer un véritable réseau entre ces membres que s'est construite l'AFAR.

B. L'AFAR : un lieu d'échange et de valorisation

L'AFAR ambitionne aussi de devenir un lieu d'échange et de soutien pour ses membres. Sortir les assistants réalisateur de la solitude qu'ils peuvent ressentir est l'un des objectifs de cette association. C'est en ce sens qu'on doit comprendre la mise en place d'un

139 Selon *l'accord du 24 juillet 2015 relatif aux salaires du personnel technique, op. cit.*

140 Commentaire du compte de l'AFAR, disponible sur son mur d'actualité, publié le 2 avril 2016, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.facebook.com/pg/AFARfiction/posts/?ref=page_internal (dernière consultation le 3 juin 2017).

141 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

site Internet, qui se révèle être à la fois un lieu de valorisation des membres de l'AFAR et un lieu d'échange et de communication ouvert à tous.

1. Lutter contre la solitude des assistants réalisateurs

Avec l'arrivée des directeurs de casting et des repéreurs, l'assistant réalisateur a clairement vu sa place remise en question. Pris entre le feu des volontés artistiques d'un réalisateur et les directives de la production, les assistants se sont sentis parfois isolés face aux choix qu'ils étaient amenés à prendre et qui n'étaient pas forcément compris de tous sur le plateau. Un ressenti dont a pu nous parler Dominique Talmon :

C'est un métier très solitaire, contrairement à ce que l'on pourrait penser. Il y a, bien sûr, différents cas de figure : il existe des plateaux formidables où l'on travaille tous en bonne entente, où les acteurs sont sympathiques et arrivent à l'heure... Des tournages où tout se passe bien et, dans ce cas de figure, le premier assistant est entouré. Mais il y a d'autres tournages où – on ne sait pas vraiment pourquoi – mais tout va de travers : les acteurs font la gueule, on s'embrouille avec le chef opérateur, puis le réalisateur s'y met aussi... tout un ensemble d'éléments qui font qu'à un moment, on se sent seul face à des décisions que l'on doit prendre. On a besoin d'avoir autour de nous des personnes pouvant comprendre nos problèmes et avec qui l'on peut discuter¹⁴².

Briser la solitude dans laquelle est parfois plongé un assistant est donc aussi l'une des missions que s'est donnée officiellement l'AFAR :

Ses membres fondateurs ont eu pour volonté de rompre l'isolement dans lequel se trouve parfois l'assistant réalisateur face aux productions et aux équipes de tournage, en créant un réseau de communication ouvert et accessible à tous¹⁴³.

L'AFAR a souhaité créer un vrai réseau de solidarité et de soutien entre les membres. À ses débuts, l'association organisait des rencontres mensuelles pour l'ensemble des membres, dont la date était choisie selon les disponibilités de chacun. Ces rendez-vous étaient des moments d'échanges, de retours d'expérience concernant la collaboration avec tel ou tel réalisateur, technicien. Chacun pouvait s'exprimer sur les difficultés qu'ils avaient pu vivre, face à une

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Brochure de présentation de l'AFAR, p. 3, publiée le 2 février 2015, dernière mise à jour le 28 janvier 2016, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.afar-fiction.com/IMG/pdf/Brochure_de_pre_sentation_de_l_AFAR_-_fe_vrier_2016.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).*

équipe ne comprenant pas leurs choix ou encore face à une équipe qui n'était pas réellement soudée et avec laquelle la collaboration ne s'est pas très bien déroulée, etc. créant une situation pas évidente à assumer pour un assistant.

Mais ces rendez-vous étaient aussi pour eux l'occasion d'échanger des conseils sur la manière de faire dans une situation donnée, de gérer au mieux des conditions de tournage auxquelles certains assistants ne sont pas habitués. L'AFAR s'étant agrandie et le nombre de ses « adhérents » ayant augmenté, ces rencontres ont aujourd'hui évolué pour prendre la forme d'ateliers. Chaque rendez-vous, désormais ponctuel, s'élabore autour d'un thème particulier, propre aux situations auxquelles peut être confronté un assistant réalisateur, comme par exemple : « Comment préparer une séquence de cascade et/ou à effets spéciaux ? » ; « Comment préparer et superviser une séquence avec une grosse figuration ? » ; « Comment organiser un tournage en mer ? ». Des rencontres auxquelles chacun des membres peut participer, venir avec ses questions, mais aussi avec des conseils sur les méthodes à acquérir ou l'attitude à adopter.

Au delà de sortir les assistants de leur solitude, c'est un réseau de solidarité que l'AFAR a souhaité mettre en place, chacun des membres pouvant apporter ses conseils, ses recommandations, etc. Ces rendez-vous mis en place par l'AFAR participent à une forme de formation continue de ses adhérents, ce qui n'est pas sans intérêt pour certains assistants réalisateur débutants, souhaitant intégrer l'AFAR en partie pour ces raisons. C'est notamment le cas de Sarah Chevalier – une jeune assistante réalisateur débutant dans le métier et qui a notamment été première assistante d'Hugues Puyau sur son court métrage, *Le Réveil* (2016), une production rennaise – :

J'aurais aimé y adhérer [à l'AFAR] pour être tenue au courant, ou, au moins, avoir accès à certaines informations sur le métier : les derniers logiciels utilisés par exemple, des dates et lieux de rencontres entre professionnels, les nouveaux gadgets utilisés sur les plateaux par certains et pourquoi pas, des erreurs commises à ne pas reproduire... Des informations, qui me permettraient de m'améliorer. Après, *Facebook*, *Twitter*... existent aussi. Mais c'est quand même moins concret que l'AFAR¹⁴⁴.

Mais plus qu'une solidarité, c'est une vraie visibilité que l'association tente aussi de d'offrir à ses adhérents. Pour cela, L'AFAR s'est très rapidement dotée d'un site Internet qui se veut aujourd'hui être un moyen de mettre en valeur les membres de l'association tout en se faisant

144 Entretien inédit avec Sarah Chevalier, réalisé à Rennes, le 25 avril 2016.

la vitrine des différentes actions de l'AFAR ainsi qu'un véritable outil mis à la disposition de tous les internautes.

2. Une mise en valeur des membres et des actions de l'association

Sur ce site Internet, on trouve la liste complète des assistants membres de l'association, répartis en sous-sections, reflétant la hiérarchie du métier – premiers, deuxièmes, troisièmes –. Chacun des membres bénéficie d'un profil personnel qu'il peut mettre à jour au fil de ses activités. En plus de leurs contacts personnels (téléphone, adresse postale et/ou courriel) on peut savoir si la personne est actuellement disponible pour un éventuel contrat. On y trouve leurs actualités : les films sur lesquels ils sont engagés et en phase de tournage, mais aussi les derniers films sur lesquels ils ont travaillé sortant en salle et/ou, diffusées sur les chaînes de télévision. En plus de leurs récentes activités, les membres peuvent, s'ils le souhaitent, ajouter un curriculum vitae téléchargeable. Pour mettre en avant les compétences de chacun, on trouve sur ces profils personnels, un encart intitulé « spécificités ». Ainsi, on apprend que Pierrick Vautier a l'habitude de tourner avec des enfants, avec des animaux, des scènes de cascades et/ou à effets spéciaux numériques ou encore qu'il a une maîtrise des tournages en mer. Figurent aussi sur les profils des membres, les langues comprises et maîtrisées, ainsi que les différents pays dans lesquels ils ont pu tourner. Autant d'éléments qui peuvent se révéler très utiles à une production. Celle-ci pourra orienter ses choix en fonction du projet qu'elle monte : un film d'époque va demander un travail différent qu'une comédie ; avoir tourné dans tel ou tel pays suppose une maîtrise des conventions collectives en vigueur dans ce pays et donc un respect des droits du travail s'appliquant sur ce territoire pour l'élaboration des journées de travail des techniciens qu'une production pourrait recruter sur place. Pour ce dernier cas, l'AFAR a même mis en place – depuis le 18 avril 2016 – une section intitulée « Foreign AFAR », où l'on peut choisir un pays sur la carte du monde proposée et ainsi trouver les noms des assistants réalisateur membres ayant déjà tourné dans ce pays. Ce site Internet doit être considéré comme une véritable plateforme de visibilité et de mise en valeur des assistants réalisateur membres, mais également, un outil pour les productions à la recherche d'assistants mise en scène. Ce travail a d'ailleurs attiré l'attention et les sollicitations d'autres professionnels du cinéma, à l'image des scriptes. En effet, ces dernières – considérées comme des membres de l'équipe « mise en scène » – ont

fait appel à l'AFAR pour les aider à promouvoir leur profession. L'association a accepté de créer une section spécialement dédiée aux scripts avant que ne soit créée en 2005 une association propre à leur profession, Les Scripts Associés¹⁴⁵.

En plus de participer à la valorisation de ses membres, ce site Internet est aussi un moyen pour l'AFAR de communiquer sur elle et ses actions. L'accueil du site se constitue des différentes actualités de l'association, ses récentes actions et ses engagements nouveaux. On y trouve aussi des publications concernant sa participation à des rencontres professionnelles, comme sa présence sur le « Salon des lieux de tournage », qui s'est tenu le 31 janvier et le 1^{er} février 2017 à Paris. L'AFAR communique aussi sur son fonctionnement interne, la constitution de l'équipe actuelle, diffuse les comptes-rendus de réunions auxquelles le bureau administratif a pu prendre part. Le site partage aussi des articles plus généraux sur l'actualité du cinéma. On peut ainsi y trouver les nouvelles grilles de salaires applicables pour les techniciens de la télévision, établies le 27 janvier 2017 par l'USPA – Union Syndicale de la Production Audiovisuelle –, comme les conventions collectives renégociées et adoptées ; les différents bilans et enquêtes publiés par le CNC, etc.

Toutefois, le site de l'AFAR peut aussi être considéré comme un véritable outil mis à la disposition de tout internaute s'intéressant aux métiers de l'assistantat mise en scène et potentiellement de futurs assistants réalisateur.

3. Une ressource d'outils mis à la disposition de tous

Outre cet aspect communicationnel – et promotionnel –, le site contient en effet de nombreux outils mis à disposition des assistants réalisateur débutant dans le métier. En plus des différentes conventions collectives déjà mentionnées et des informations sur les salaires, le site propose un onglet « Boîte à outils », contenant :

- une liste de sites permettant de prévoir les éphémérides (avec l'heure du levé et du coucher du soleil, la durée d'ensoleillement d'une journée, et ce, dans n'importe quels pays du monde), indispensables pour établir un plan de travail.

- un « Mini-Lexique », regroupant les termes et expressions les plus utiles sur un plateau tels que : « Silence s'il vous plaît ! », « Tout le monde en place ! », « Annonce ! »,

¹⁴⁵ Les Scripts Associés est une association régie par la loi de 1901 et dont les statuts ont été déposés le 31 janvier 2005. Elle compte aujourd'hui 79 membres, brochure de présentation disponible à l'adresse URL suivante : http://www.lesscriptesassocies.org/IMG/pdf/lisa-brochure_2.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

« un plan de coupe », etc. dans différentes langues : anglais, italien, tchèque, macédonien, thaïlandais, marocain.

- des aides plus techniques avec des guides d'aide à la prise en main des divers logiciels utilisés pour établir un plan de travail : MMS – MovieMagicScheduling –, Filemaker, Movie Data mais aussi Word et Excel ...

Cette volonté d'être présent pour chacun peut aussi se voir dans la mise en place d'un forum. Aujourd'hui fermé, il a pourtant été le lieu pour des utilisateurs extérieurs à l'association, de solliciter l'aide et les conseils des professionnels de l'assistantat, comme peut en témoigner cette discussion ouverte en 2009 – et toujours accessible – par l'utilisateur « Dustland ». Jeune réalisatrice, elle se demandait quelle typographie adopter dans son générique pour désigner son premier assistant :

Je suis une jeune réalisatrice et nous finalisons le générique de mon dernier court métrage. Je voulais savoir comment je note le poste de mon premier assistant ; Est-ce premier assistant réalisatrice (car c'est l'assistant d'un réalisateur femme), ou bien le premier assistant réalisateur ? Merci¹⁴⁶ !

Une question qui a engendré quelques réponses divergentes, dont celle de Pascal Salafa, qui donne par la même occasion sa vision du métier :

ahhh les fantastiques fantastiques prises de tête de finalisation de Générique..... Il me semble que vous aller les avoir à chaque poste....

Et assistant à la réalisation ? Cela ne réglerait-il pas le problème.....

Pour moi, Assistant depuis 25 ans... je me suis toujours considéré comme l'assistant du Film ... dans toute sa composante... artistique et réalisation... financière et production.....

voilà le point de vue d'un assistant à la réalisation

Pascal Salafa, Membre fondateur et ancien président de l'AFAR¹⁴⁷.

Ce forum a été finalement remplacé par les réseaux sociaux. L'AFAR s'est rapidement dotée d'un compte propre sur les différents réseaux sociaux comme *Facebook* – la page de l'association date de 2010, année du dernier commentaire posté sur la discussion forum –, mais aussi *Tweeter*, *Vimeo* ou *Instagram*. La présence de l'AFAR sur ces nouvelles plateformes peut être vue comme une manière de communiquer sur ses actions, ses actualités et

146 Dustland, dans une discussion ouverte le 3 novembre 2009 toujours disponible à l'adresse URL suivante : http://www.afar-fiction.com/spip.php?page=forum_sujet&id_forum=558 (dernière consultation le 3 juin 2017).

147 Pascal Salafa, commentaire d'une discussion ouverte par Dustland le 3 novembre 2009, *op. cit.*, publié le 5 mars 2010 (dernière consultation le 3 juin 2017).

celles des autres associations, et ce, de manière peut-être plus directe. Le contenu que l'association publie sur chacune de ces plates-formes de partage reste le même que l'on trouve sur leur site Internet. On y retrouve les actualités concernant l'élection du nouveau bureau administratif, le partage des différentes grilles de salaires, la mise à jour des conventions collectives, des articles publiés par le CNC sur la situation des intermittents du spectacle et sur l'état du cinéma français. L'usage des réseaux sociaux est donc un moyen pour l'AFAR de s'assurer une visibilité encore plus large. Elle a mis en place différentes rubriques pour mettre là aussi en avant ces membres comme la rubrique *#UnjourUnprofil*, où elle fait (re)découvrir la filmographie d'un de ses membres et une rubrique *#FilmAFAR*, qui vise à faire la promotion de films sortant en salle, de téléfilms ou encore de séries télévisées, comptant au générique l'un des membres de l'association.

L'AFAR est donc une association très active dans la défense et la promotion des assistants réalisateur, il n'en reste pas moins qu'elle est le sujet de controverses et protestations de la part des assistants réalisateur.

C. Une association parfois controversée

L'ensemble des actions que l'AFAR a pu mener et les choix qu'elle a faits afin de pérenniser son existence et de gagner en légitimité ont suscité quelques mécontentements et ce, au sein même de l'association.

1. Un rapprochement avec les directeurs de production ?

Cette association, bien que visiblement solide, a connu une période de crise. Quelque temps après sa création, des tensions ont commencé à apparaître au sein même de la structure. Nous avons évoqué ses liens avec la Commission du Film d'Île-de-France ou l'ADP. Or, cette dernière alliance suscite des critiques de la part de membre qui reprochent à l'AFAR de se rapprocher des directeurs de production. On retrouve bien sûr ici l'écho de ce que nous avons expliqué en première partie sur l'ambiguïté du statut et de la position de l'assistant réalisateur. Par ailleurs, l'AFAR a rencontré des problèmes de fonctionnement ayant conduit à une

rupture au sein de la structure. Dominique Talmon, devenu président en 2005 à la suite du départ de Nicolas Guy, raconte :

[...] de nombreuses choses n'allaient pas au sein de l'association. Les membres fondateurs, en plus d'une vingtaine d'autres personnes, étaient membres du conseil d'administration. Or, les statuts votés spécifiaient que c'était au conseil d'administration d'élire le conseil d'administration, ce qui était assez bizarre et ambigu. Par ailleurs, plusieurs membres fondateurs n'étaient désormais plus assistants réalisateur ¹⁴⁸.

C'était notamment le cas de Jean-Philippe Blime qui, à cette date, avait déjà orienté son activité vers la production, tout en continuant de siéger au conseil d'administration de l'AFAR. Cette situation a en effet pu nourrir l'idée d'un rapprochement de la structure avec les directeurs de production. Talmon souhaitant modifier la situation a mis en place de nouvelles mesures :

Lorsque je suis arrivé à la présidence, j'ai voulu changer les choses. J'ai fait "un peu de ménage", en remerciant notamment Jean-Philippe Blime, à un moment où l'AFAR était taxée d'être influencée par les producteurs. Je suis resté deux-trois ans à ce poste. J'ai refait les statuts, proposant une élection du conseil d'administration au suffrage universel. On a refait le site Internet et redéfini des tâches précises au sein de l'association, avec : la trésorerie, un secrétariat... Ce qui a rendu l'association beaucoup plus pérenne et solide ¹⁴⁹.

Ces actions menées au sein de l'AFAR ont cependant entraîné d'autres mécontentements. En effet, de par son influence grandissante, l'association a alors accueilli beaucoup de membres en son sein. Cette ouverture n'a pas été appréciée par tous, certains craignant que l'AFAR perde l'image de professionnalisme qui lui était reconnue.

2. *L'AFAR, usine à gaz ou construction d'une Elite ?*

S'il est important d'être nombreux pour gagner en poids et en reconnaissance – notamment dans les négociations autour des conventions collectives –, cette croissance a été dénoncée par les membres de l'association comme a pu en témoigner encore une fois Talmon : « Petit à petit, l'association est devenue importante, elle a grossi, même si tout le

148 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris le 11 décembre 2015.

149 *Ibid.*

monde n'était pas pour. On disait : "C'est n'importe quoi, l'association est en train de devenir une vraie usine à gaz"¹⁵⁰ ». Pourtant, il faut nuancer cette croissance. L'AFAR compte aujourd'hui 126 membres, or, l'annuaire du cinéma, de 2015 recense 531 assistants réalisateur : 351 premiers assistants, 164 deuxièmes et 16 troisièmes. Ainsi, l'association concentrerait environ 23,7 % de l'ensemble des assistants : 10,9 % des premiers, 26,8 % des deuxièmes et 50 % des troisièmes assistants. Ces tendances, bien que conséquentes concernant le poste de troisièmes assistants, peuvent laisser perplexe quant à la représentation des premiers et deuxièmes assistants. Certaines associations professionnelles semblent plus représentatives. Ainsi, l'association des responsables de distribution artistique, avec ses 62 membres, représente 43 % des 143 noms référencés dans l'annuaire du cinéma – toujours en nous appuyant sur les données de 2015 –. Aussi, on pourrait s'interroger sur cette critique faite à l'AFAR. Est-ce réellement la dénonciation d'un système « d'usine à gaz » qui lui a été adressée, ou est-ce plutôt la peur de faire une croix sur une association qui rassemblerait l'élite des assistants réalisateur ? C'est un reproche qui lui est parfois adressé par des assistants extérieurs à l'association. Afin de garantir le « label qualité » promu par l'association, il a été mis en place des critères jugés stricts, afin de contrôler les adhésions. Sarah Chevalier commente :

Selon moi, c'est assez élitiste. Je peux comprendre qu'un tri doive être fait entre « vrais » professionnels, professionnels aspirants et les simples curieux sans réelle ambition, mais je regrette sincèrement que ce cercle soit aussi fermé. S'il était plus ouvert, cela permettrait de nouvelles rencontres d'un côté comme de l'autre, des questions pourraient être posées, des réponses apportées, des services rendus... Personnellement, je regrette qu'il faille un tel bagage pour prétendre être un « vrai » assistant réalisateur. De fait, je me sens comme un amateur, car je ne peux y prétendre. Pourtant, je suis parfois à la tête d'équipes de 50 personnes (bénévoles certes, mais on fait le même travail). Or, le message de l'AFAR, malgré mes compétences, me rabaisse au statut d'amateur. Je trouve que ce n'est pas très juste¹⁵¹.

En plus de satisfaire aux conditions établies par la charte et d'être agréés par le conseil d'administration, les candidats à l'association doivent justifier une expérience solide. Chacun doit avoir travaillé sur au moins 5 productions – cinéma ou télévision – à la qualification demandée. Ainsi, un premier assistant, pour apparaître dans cette catégorie sur le site de l'AFAR doit avoir été premier sur au moins 5 films. Même cas de figure pour les deuxièmes

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Entretien inédit avec Sarah Chevalier, réalisé à Rennes, le 25 avril 2016.

assistants qui doivent pouvoir prouver leur expérience à ce poste sur au moins 5 films, mais également pour les troisièmes assistants, qui eux, doivent démontrer leur participation en intégralité sur 5 productions en tant qu'auxiliaire de réalisation cinéma, et cela, sans prendre en compte les stages « conventionnés ». Si ce critère est rempli, le candidat doit obtenir le parrainage de deux assistants réalisateur déjà membres de l'AFAR afin de pouvoir compléter son dossier. Ces mesures d'admission sont contestées et d'aucuns dénoncent un cercle plutôt fermé, mais elles se veulent être les garantes du professionnalisme promu par l'AFAR et tendent à lui accorder l'influence dont l'association bénéficie aujourd'hui.

L'AFAR, par ses différentes actions et revendication, a donc participé à la reconnaissance du poste d'assistant réalisateur comme métier valant pour lui-même et joue donc un grand rôle dans l'institutionnalisation et la professionnalisation de la fonction. Ce phénomène s'accompagne d'une offre croissante de formations, et cela, depuis, le milieu des années 2000.

Chapitre 5

Du développement de formations spécifiques au métier d'assistant réalisateur

En 2004, en annexe de son livre *L'Assistant réalisateur*¹⁵², Blime fournit, pour les lecteurs intéressés, un panel d'écoles formant au métier d'assistant réalisateur. Cette liste – qui, étonnamment, disparaît de la seconde édition, en 2009 – regroupe les BTS audiovisuel, les écoles supérieures (écoles privées ou publiques) et des formations universitaires. En étudiant de plus près les programmes de ces différentes structures d'accueil, on peut voir que l'appellation « formations aux métiers d'assistants¹⁵³ » peut parfois être quelque peu abusive. Prenons pour exemple le cas de l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA). Mentionnée dans la liste fournie par Blime, elle ne propose pas de cursus propre à l'apprentissage du métier d'assistant réalisateur. C'est également le cas de la Fémis. Le métier figure bien parmi les débouchés possibles mais il est noyé dans une longue liste de métiers potentiellement accessibles au sortir de ces formations, au même titre que régisseur. Ces structures dispensent des enseignements « généraux » et, à notre connaissance, il n'y existe pas de cours, à proprement parler, dédiés aux techniques et compétences que doit acquérir un assistant réalisateur. Ce constat peut s'appliquer à la grande majorité des écoles mentionnées par Blime. Cependant, dans cette liste que nous avons complétée et actualisée par nos propres recherches, nous pouvons repérer dix établissements dispensant une formation spécifique aux métiers de l'assistantat réalisation. Les dates exactes de création de ses enseignements singuliers restent floues. Aucun établissement contacté n'a pu nous fournir de date précise mais il ressort globalement de cette enquête que ces enseignements existeraient depuis une quinzaine d'années environ, soit une création aux alentours des années 2000. L'émergence de cette offre de formation, ajoutée à la création d'une association professionnelle, dévoile un processus d'institutionnalisation du métier. Nous proposons dans ce chapitre de présenter dans un premier temps les diverses formations que nous avons pu repérer au gré de nos recherches.

152 Jean-Philippe Blime, *L'Assistant réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004, pp. 158-169.

153 *Ibid.*, p. 158.

Ce panorama, qui pourra sembler parfois fastidieux, nous semble nécessaire pour mieux saisir les enjeux de ces formations : enjeux définitionnels (et nous verrons alors que le tiraillement du métier entre réalisation et production se retrouve dans la manière dont sont conçues ces formations) et enjeux d'institutionnalisation, notamment depuis une quinzaine d'années et l'essor de nombreuses formations spécifiques et publiques.

A. Panorama de l'offre de formations institutionnalisées

En 2004, Blime mentionne donc des écoles, privées ou publiques, qui annoncent dans leurs débouchés possibles le métier d'assistant réalisateur mais qui ne proposent pas – encore une fois, à notre connaissance – d'enseignement spécifique au métier d'assistant réalisateur. Ceci doit être toutefois nuancé. Ainsi, on note que, très tôt, l'IDHEC a su accorder une place à la fonction d'assistant réalisateur. Si l'actuelle Fémis ne dispense pas de parcours spécifique à l'assistantat mise en scène, on peut voir que son ancêtre a porté un intérêt tout particulier à cette fonction. En plus d'être à l'origine de la commande et l'édition des trois premiers ouvrages sur le métier, l'IDHEC a, au moins en 1944, proposé un cours par correspondance intitulé « Les auxiliaires du metteur en scène¹⁵⁴ », à l'intérieur duquel la séance n° 13 était consacrée au métier d'assistant réalisateur. Il est d'ailleurs possible qu'encore aujourd'hui, une séance soit toujours consacrée au métier à l'intérieur du parcours « réalisation ». D'après nos recherches, il faut cependant attendre les années 1960 – soit une période où les offres privées de formation aux métiers de cinéma connaissent un grand essor – pour qu'une véritable offre de formation au métier de l'assistantat réalisation émerge au sein de formations privées, probablement en réponse à l'attrait toujours plus grand que suscite auprès du public étudiant la perspective de travailler au sein de cette industrie et, semble-t-il, aux besoins exprimés par les professionnels.

1. Des formations privées : une offre ancienne

154 Yvan Noé, *Les auxiliaires du metteur en scène*. [cours n° 13] - Nice : École technique de cinéma par correspondance : Noe & Lacks, 1944. Merci à Priska Morrissey pour m'avoir fait part de cette référence.

La première de ces formations spécifiquement dédiées aux métiers de l'assistantat mise en scène est donc privée. Il s'agit d'une formation proposée par le Conservatoire Libre du Cinéma Français (CLCF). Toujours d'actualité, le parcours « Assistantat Réalisation » a été fondé en 1963, année de création du centre. Il aurait été pensé pour répondre à une demande du corps de métier qui constatait un manque dans ses rangs. Le CLCF propose aujourd'hui 5 spécialisations : monteur, directeur de production, scripte, scénariste et assistant réalisateur. Chacune de ces formations se développe sur trois années : deux années communes à tous les étudiants et une dernière année de spécialisation.

Les deux premières années se divisent chacune en trois blocs : des cours fondamentaux, des ateliers pratiques et des tournages. Les cours fondamentaux sont des cours théoriques dispensés pour consolider la culture cinématographique des étudiants et leur apprendre un vocabulaire précis. Il s'agit de cours d'histoire de l'art, sur les pratiques cinématographiques, des cours d'analyse de séquences, etc. Les ateliers pratiques sont mis en place pour que les étudiants puissent prendre en main les différents outils cinématographiques nécessaires à la préparation et au tournage d'un film. Ces ateliers touchent à l'ensemble des méthodes de production audiovisuelle telles que la prise de sons, la captation d'images, l'étude d'un scénario, d'un storyboard, la direction de comédiens, mais aussi les outils et logiciels de montage. Ces ateliers sont aussi pensés pour guider les étudiants dans le choix de leur spécialité. Ensuite, les étudiants participent à des tournages dont la thématique diffère en fonction de leur avancée dans leur cursus. Les étudiants de première année commencent par réaliser individuellement un mini court métrage « à la manière de... », c'est-à-dire, en calquant le style d'un cinéaste qu'ils admirent. Puis, ils participent, en équipe, à la réalisation d'un documentaire. Enfin, le troisième tournage a pour thématique l'adaptation littéraire.

En deuxième année, en plus des cours théoriques communs à tous les étudiants, ces derniers participent en équipe à trois tournages : une fiction avec un scénario imposé, une fiction avec un scénario original et un court métrage de fin d'année.

La troisième année d'études, année de spécialisation, est uniquement composée de tournages. Durant le premier semestre, les étudiants en spécialisation assistant réalisateur participent en équipe au tournage d'un court métrage en studio, encadré par un réalisateur. Le second semestre est pour les étudiants le moment de réaliser un court métrage collectif, mais sans professionnel à leurs côtés. La spécialisation est donc ici synonyme de pratique. On apprend le métier choisi en l'incarnant, en le pratiquant.

L'école privée École Supérieure libre d'Études Cinématographiques (ESEC), a également ouvert un parcours dédié aux métiers de l'assistantat mise en scène dès sa création, en 1973. À l'origine de cette école et donc de cette filière, on trouve Kostia Milhakiev, ancien critique de cinéma et producteur associé (Milhakiev a notamment produit *Vivre !* d'Yvon Marciano en 2009 et des courts métrages). Milhakiev fut aussi membre de la commission ministérielle à l'origine de la création de la Fémis. Il a pris la décision de mettre en place une spécialité « assistantat réalisation » au sein de son école après avoir justement constaté un manque de formation spécifique propre au métier. On peut voir se dessiner dans ces choix la prise de conscience que le métier d'assistant réalisateur est un métier à part entière. La formation proposée par cette école s'étend sur deux ans. La première année est, là encore, une année commune. Elle est appelée « première année professionnelle ». La deuxième année est dite « de spécialisation ». Si plusieurs assistants réalisateur comme Pascal Roy – Roy a notamment travaillé avec Jean-Pierre Jeunet sur *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) ou *Un long dimanche de fiançailles* (2004) – ou Jérémie Steib – assistant réalisateur travaillant beaucoup sur des projets de séries télévisées et aujourd'hui vice-président de l'AFAR – ont fait leurs études dans cette école, il semble qu'aujourd'hui, l'enseignement « Assistantat à la réalisation » soit moins une spécialisation en soi mais une sorte d'atelier de travaux pratiques.

Pendant longtemps, ces deux établissements semblent avoir été les seuls à proposer une « spécialisation » en assistantat réalisation, mais, ces dernières années, de nombreux et nouveaux parcours spécifiques ont émergé au sein d'écoles de cinéma comme d'universités publiques.

2. Un véritable essor des formations privées et publiques spécifiques dans les années 2000 : le témoignage d'une reconnaissance du métier ?

Les années 2000 sont marquées par la diversification des spécialisations au sein des écoles de cinéma qui, de plus en plus, proposent un parcours différencié dédié à l'assistant réalisateur. Citons par exemple la Formation et Recherche Image et Son (ARFIS) qui offre une spécialisation « Assistantat », commune à la réalisation, à la régie et à la production. Il en est de même pour l'École Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation (EICAR) qui propose de former au métier d'assistant réalisateur, mais dans le cadre d'une spécialisation

plus large appelée « Organisation » et préparant aux postes de régisseur, de réalisateur ainsi qu'aux métiers de la production.

L'Institut International de l'Image et du Son (3IS) propose, quant à lui, un parcours « Assistant réalisateur et Scripte ». Cette spécialisation prend place au sein du parcours « Cinéma et Audiovisuel » et se prolonge sur trois années. La première année est commune à tous les étudiants qui choisissent en deuxième année leur spécialité parmi les huit proposées : Réalisation, Production, Scénario, Image, Montage, Journalisme audiovisuel et Assistant réalisateur/Scripte. La première année permet aux étudiants de toucher à l'ensemble des métiers et donc de choisir en connaissance de cause leur domaine de spécialisation. Durant les deux années de spécialisation assistant réalisateur/scripte, les étudiants travaillent sur les différentes tâches que sont amenés à accomplir un assistant réalisateur et une scripte : la préparation d'un long métrage de fiction en effectuant le dépouillement du scénario, les fiches techniques, le plan de travail, mais aussi les repérages et les castings. Les étudiants travaillent également sur le découpage, les raccords et autres notions de montage, abordent les rapports laboratoire – que rédige la scripte pour chaque prise –, l'organisation d'une journée de tournage et la gestion d'équipe sur le plateau. Cette formation est complétée par des stages obligatoires chaque année et des tournages étudiants.

L'offre de formation longtemps présente uniquement en Île-de-France, se développe aussi en province dans les années 2000. C'est le cas de Cinécrétis, localisée à Nantes. Cette école, qui existe depuis 16 ans, a commencé à dispenser des cours ponctuels d'assistantat à la réalisation en 2007, avant d'en faire une option de la dominante « Production » à partir de 2011. La formation qu'elle propose se développe sur trois années. Après une année commune dispensant un enseignement polyvalent visant à la maîtrise de l'ensemble de la chaîne de fabrication d'un film, les étudiants sont amenés à choisir, en milieu de deuxième année, une « dominante » parmi les trois proposées : Production, Image, Postproduction. La filière assistantat s'inscrit au sein de la dominante « Production » qui regroupe en réalité les métiers de la réalisation, de l'assistantat production et de l'assistantat mise en scène. Les étudiants doivent effectuer un stage de fin d'études en lien avec la dominante qu'ils ont choisie.

Une autre formation présente en province est celle dispensée par l'Institut Universitaire de Technologie de l'Université de Corse. Il s'agit là de la première formation publique en assistantat réalisation, fondée il y a 15 ans. La formation au métier s'inscrit au sein de la licence professionnelle « Techniques et Activités de l'Image et du Son ». Cette licence

professionnelle propose en plus d'enseignements communs, une spécialisation dans cinq domaines au choix : Production/régie, Montage, Son, Image et Assistanat à la réalisation. Le Master Professionnel dispensé à l'université de Poitiers est la formation la plus récente. Il est, à notre connaissance, la première formation publique *uniquement* dédiée au métier de l'assistant réalisateur. Il prend place au sein du département Arts du spectacle de l'université de Poitiers comme l'un des parcours du Master général « Texte et Image¹⁵⁵ », dépendant de l'UFR Lettres et Langues. Né d'une demande de l'université de Poitiers de professionnaliser ses formations, ce Master Professionnel a été pensé comme la réciproque du Master Professionnel « Assistant à la mise en scène », proposé en théâtre et qui existait déjà depuis huit ans. À l'origine de cette nouvelle formation en cinéma se trouve Xabi Molia, titulaire d'un poste de maître de conférences à l'université de Poitiers depuis 2007 et réalisateur (*8 fois debout*, 2009 ; *Les Conquérants*, 2013). Molia, désirant se concentrer sur sa carrière de réalisateur, a quitté son poste en 2011, soit un an avant l'ouverture du master.

C'est Laurence Moinereau, également maître de conférences, qui a repris la direction de cette formation de deux années : « L'idée était de préparer à un métier auquel aucun autre master ou formation publique ne préparait, auquel même la Fémis et les autres grandes écoles de cinéma ne préparaient pas¹⁵⁶. » Si les différentes écoles de cinéma proposent une année commune à l'ensemble des étudiants, complétée par des tournages au sein de l'école, leur permettant d'acquérir des éléments méthodologiques, théoriques et les bases de chaque postes présents en préparation d'un film et en tournage, le Master Professionnel de Poitiers conçoit cet enseignement sous forme de *master class* autour des métiers du cinéma, où chaque professionnel encore en activité – ingénieur du son, chef opérateur, scripte, etc. – vient présenter sa fonction et les enjeux qui l'entourent. Cela permet aux futurs assistants réalisateur de saisir les besoins de chaque poste, mais aussi la manière dont l'assistant peut assurer ces besoins – comme par exemple en accordant assez de temps d'installation pour le matériel. Ces *master class* leur permettent aussi de comprendre la place qu'est amené à endosser l'assistant réalisateur à chaque étape du film et les rapports qu'il est amené à entretenir avec chaque poste de la production cinématographique et audiovisuelle.

155 À partir de la rentrée 2018, le parcours « Assistant réalisateur » ne devrait plus être rattaché au Master « « Texte Image. La nouvelle offre de formation de l'université de Poitiers en cours de construction pour la rentrée 2018 comprend en effet un nouveau Master « Arts du spectacle », composé de trois parcours : « Assistant Mise en Scène », « Assistant Réalisateur », « Cinéma et théâtre contemporains ».

156 Entretien inédit avec Laurence Moinereau, réalisé à Paris, le 21 novembre 2015.

En première année, les étudiants du parcours « Assistanat Réalisation » suivent des séminaires communs à l'ensemble du Master « Texte et Image » portant sur les rapports entre textes et images. Ils y abordent par exemple l'histoire de la photographie, l'école de Francfort ou les écrits de Walter Benjamin¹⁵⁷. Chaque parcours dispense par ailleurs un enseignement théorique de spécialité dès la première année d'études. Les étudiants de première année ayant choisi la spécialité « Assistant réalisateur », doivent suivre des séminaires consacrés au décor, à la mise en scène, mais aussi à l'analyse de films. La liste des films étudiés est établie selon un critère assez simple : sont au programme uniquement des films de réalisateurs français, contemporains et encore en vie. L'objectif est de faire travailler les étudiants sur les films de cinéastes avec lesquels ils seraient potentiellement amenés à travailler. En plus de ces enseignements généraux, la formation propose un séminaire sur les métiers du cinéma dans lesquels les cours donnés prennent la forme d'une *master class* et sont assurés par des techniciens professionnels : ingénieurs du son, chefs opérateurs, scripte, régisseur, etc. Un cours consacré au scénario et un cours de production permettent de resituer le travail de l'assistant par rapport au processus de fabrication du film, du côté de la création comme de celui du financement. Un cours de droit permet aux étudiants d'acquérir des connaissances sur des points précis comme le droit à l'image, le statut de l'intermittence ou encore les règles établies dans les conventions collectives. Enfin, un cours spécifique initie les étudiants aux méthodes de travail d'un assistant pendant la préparation d'un film – réalisation d'un dépouillement et d'un plan de travail. Pour compléter cette formation théorique, les étudiants doivent aussi faire un stage en fin d'année, pouvant, pour les élèves de première année, être effectué en régie, mise en scène, scripte, casting, ou production. Pour préparer cette période de stage, les étudiants sont aussi amenés, en cours d'année, à participer à deux tournages. L'université engage un professionnel associé, un réalisateur ayant une expérience dans l'assistanat. Celui-ci est en charge de rédiger le scénario d'un court métrage. Le but n'est pas ici de réaliser un film au scénario très élaboré, mais plutôt d'insérer au sein d'une histoire des éléments compliquant le travail de l'assistant mise en scène. Par exemple, en décembre 2015, le scénario tourné était l'histoire d'un stagiaire vétérinaire courant dans les rues de Poitiers après une poule et qu'il avait malencontreusement laissée s'échapper de la clinique. Les étudiants ont ici été confrontés aux complexités qu'implique un tournage avec un animal et ont aussi été amenés à devoir assurer le blocage de certaines rues pour les plans tournés en extérieur. Le professionnel associé, auteur du scénario, est aussi celui qui réalise le film. Pour

¹⁵⁷ Dans la nouvelle offre de formation ces séminaires communs seront donc des séminaires théoriques transversaux cinéma-théâtre.

assurer les différents postes de la création, des professionnels de l'image, du son, du maquillage, du décor, de la régie ainsi qu'une scripte sont conviés sur le tournage. Ces techniciens confirmés sont présents en qualité de chefs de poste que les étudiants de première année assistent tout au long de la préparation et du tournage. Cela leur permet de comprendre les enjeux techniques propres à chaque département, les besoins de chacun et le rythme de chaque équipe comme le temps nécessaire à l'installation du matériel électrique, etc. Ce sont les étudiants de deuxième année qui, à tour de rôle – le tournage se déroulant sur une semaine – assument les fonctions de premier, deuxième et troisième assistants. Ce sont également eux qui travaillent sur la préparation du tournage : dépouillement du scénario, établissement du plan de travail et des autres documents relatifs au tournage – comme les feuilles de service. Ils prennent aussi en charge le casting et les repérages. Cet exercice fait partie des cours pratiques dispensés en deuxième année et qui se conçoivent comme l'approfondissement de ceux donnés en première année. Lors de cette seconde année, le séminaire d'analyse de films déjà suivi en première année prend une forme un peu différente puisqu'il s'agit de travailler pendant un an sur un(e) seul(e) cinéaste. Le séminaire se clôture par une rencontre entre le/la cinéaste et les étudiants, ce qui leur permet de sortir de l'appréhension extérieure qu'ils ont pu avoir de l'œuvre d'un cinéaste dans les cours théoriques et de mieux comprendre la méthode de travail personnelle du cinéaste étudié. Les étudiants suivent aussi des enseignements plus théoriques tel qu'un cours sur le découpage technique et le rapport que peut avoir l'assistant à ce document de travail. Ce cours est dispensé par des chefs opérateurs. L'enjeu, pour ces futurs assistants, est de saisir les implications de mise en scène qui découlent d'un découpage et par conséquent les questions d'ordre pratique que cela soulève lors du tournage et que l'assistant doit intégrer à son plan de travail. On trouve aussi, toujours durant cette deuxième année, une intervention sur le rôle du directeur de production et les liens étroits qu'il entretient avec l'assistant réalisateur. Enfin, en deuxième année, les étudiants sont initiés aux différents outils informatiques utilisés par les assistants comme le logiciel MovieMagicScheduling pour éditer leur plan de travail. La fin de l'année universitaire est le moment pour les Master 2 de faire un stage de six semaines. Cependant, à la différence des étudiants en première année, ils doivent justifier d'un stage effectué en équipe « mise en scène » ou auprès d'un chargé de figuration.

À côté de ces écoles, on distingue des formations prenant la forme de stages accélérés et pouvant s'adresser à un public non étudiant. C'est le cas du centre de formation continue

CIFAP et du centre Centre Européen de Formation à la Production de Films (CEFPF) qui proposent tous deux des formations de quelques semaines.

Le CIFAP est un centre de formation continue proposant des stages professionnalisants dans le domaine de l'audiovisuel, de la musique, du web et du spectacle vivant. Il fête en 2017 ses vingt ans d'existence. Cette structure propose des formations courtes, pouvant aller d'une journée lorsqu'il s'agit par exemple d'initiation à un logiciel spécifique (exemple : « Élaborer un scénario sur Final Draft ») à huit semaines comme c'est le cas pour la formation au métier de scripte « pour le cinéma et le direct ». Le cursus « assistant réalisateur » proposé par le CIFAP, en partenariat avec le CLCF et l'AFAR, se concentre sur six semaines, soit un total de 210 heures de formation. Le stage est encadré par un assistant réalisateur professionnel. Depuis quelques années, il s'agit de Jérôme Borenstein, membre fondateur de l'AFAR. À partir d'un scénario de film déjà tourné, les stagiaires travaillent donc sur les différentes tâches auxquelles sont confrontés les assistants réalisateur lors de la préparation et du tournage d'un film. Ils doivent réaliser un minutage de chacune des séquences, faire le dépouillement du scénario, estimer le temps de tournage de chaque séquence pour ensuite établir le plan de travail du film ainsi que les feuilles de service relatives à chacune des journées de tournage planifiées. Ils sont amenés à établir un plan de travail « manuellement », à l'aide de baguettes, mais aussi avec des outils informatiques – comme le logiciel MovieMagicScheduling – auxquels ils sont initiés. Une fois ces documents édités, ils comparent leur travail avec le plan de travail adopté lors du tournage du film sur lequel ils ont travaillé. Durant ces six semaines, ces apprenants sont amenés à proposer des repérages de décor et de casting correspondant au projet du film. Les participants sont également sensibilisés à la collaboration qu'ils devront entretenir avec le régisseur général afin de prévoir toute l'organisation logistique du tournage, ainsi qu'à la place de la scripte au sein de l'équipe « mise en scène ». Ils sont confrontés à divers documents qu'un assistant réalisateur doit savoir maîtriser tels que les devis de production, les conventions collectives, les règles de sécurité à appliquer sur un plateau, etc. Cette formation « éclair », très riche, se différencie des autres offres par sa temporalité et sa densité mais aussi par le public auquel elle s'adresse. En effet, pour pouvoir former les participants le plus rapidement, il leur est conseillé d'avoir une expérience préalable du plateau de tournage et de son organisation. Un étudiant sortant tout juste du lycée pourra donc difficilement y entrer. On notera également l'absence de tournage et donc d'expérience pratique au sein de la formation. Les participants ne sont donc pas réellement confrontés à la gestion d'un plateau et des imprévus pouvant survenir lors d'un

tournage, la manière de prendre en main la situation afin de ne pas nuire au bon équilibre du film et de l'équipe. Par ailleurs, les enseignements théoriques concernent uniquement les méthodes de travail d'un assistant. Aussi, les stagiaires ne sont pas formés aux différentes contraintes et moyens techniques caractérisant le travail d'un chef opérateur ou d'un ingénieur du son, autant d'ouvertures sur l'ensemble des membres de l'équipe avec laquelle l'assistant réalisateur devra interagir et que nous retrouvons dans les formations plus longues, avec cette année « généraliste » et qui peut sembler utile, ne serait-ce que pour estimer le temps d'installation du matériel utilisé et mieux comprendre les besoins de chaque poste.

Proche du CIFAP, le CEFPE, créé en 1992, propose également des formations sous forme de stages accélérés dans le domaine de la production audiovisuelle, s'adressant également aux professionnels de l'audiovisuel. La formation « Assistanat de Réalisation » y fut créée en 1996 et est dispensée sous deux formes différentes.

Le premier cursus se déroule sur 27 semaines, soit un total de 945 heures dont 420 heures devant être effectuées en stage conventionné sur un tournage. Cette formation est assurée par un premier assistant réalisateur professionnel, Gilles Sionnet, et un régisseur général, Pierre-Yves Lestum, et elle est ouverte aux candidats détenant au minimum un bac+2. La sélection des stagiaires se fait sur dossier et est suivie d'un entretien afin de déterminer les prérequis de chaque candidat. Durant cette formation, les stagiaires sont initiés aux différentes missions de l'assistant : faire un dépouillement, établir un plan de travail, gestion d'une équipe, etc. Ils sont également sensibilisés à la place de l'assistant, mais aussi celle du régisseur sur le plateau, aux impératifs de production – ils sont familiarisés avec les devis de production, aux différentes subventions que peut obtenir un projet, etc. – ou encore aux différents documents techniques – comme le découpage technique – auxquels est confronté un assistant réalisateur. Les stagiaires sont également initiés aux repérages et aux castings et sont familiarisés avec les différents outils utilisés par l'assistant réalisateur, comme l'outil informatique avec les logiciels tableurs ou MovieMagicScheduling. Les stagiaires sont soumis à une évaluation à la fin de chaque semaine de stage – sous forme d'un questionnaire écrit – et doivent passer un oral devant un jury composé de professionnels en activités à la fin des 27 semaines de stage.

Le second cursus est uniquement dispensé par Gilles Sionnet. Il se concentre sur 7 semaines, soit une durée totale de 252 heures. L'ambition de ce cursus est moindre car il s'adresse à des régisseurs, des troisièmes assistants réalisateur, des assistants de production et des collaborateurs d'entreprise. Les stagiaires ont donc une expérience plus solide des plateaux de tournage. Les quatre premières semaines de formation reprennent le contenu du premier

cursus, mais de manière plus condensée, les participants étant déjà familiers de nombreuses notions. Les trois dernières semaines sont pour eux une mise en situation, avec la préparation au tournage d'un court métrage. Ils établissent un dépouillement ainsi que le plan de travail du film, de manière « traditionnelle » puis de manière informatisée à l'aide d'un logiciel tableur, puis sur MovieMagicScheduling. Ils éditent les documents nécessaires comme les feuilles de service relatives à chaque journée de travail prévues. Ils sont sensibilisés au rapport que l'assistant réalisateur entretient avec le réalisateur. Ces trois semaines de mise en situation sont aussi l'occasion pour les stagiaires de rencontrer les principaux techniciens d'un film : scripte, chef opérateur, ingénieur du son, etc. Ils prennent ainsi conscience des problèmes auxquels ces techniciens peuvent être confrontés sur un tournage et des besoins que cela implique. Dans cette formation, les stagiaires sont également soumis à des évaluations hebdomadaires. Ils ont en plus un cas pratique à gérer : à partir d'un film imposé déjà tourné, ils doivent présenter sous forme de dossier, un plan de travail cohérent et les documents nécessaires à sa mise en place, comme le dépouillement par exemple. Ils soutiennent ce dossier devant un jury de professionnels. Ces deux cursus existent depuis 1996 mais c'est seulement en 2015 que le CEFPPF a obtenu l'inscription du titre « Assistant de Réalisation » au Répertoire National des Certifications Professionnelles (RNCP).

Ainsi, depuis plusieurs années, des formations spécifiques au métier d'assistant réalisateur florissent partout en France, tant au sein d'écoles ou centres de formation privés qu'au sein des universités françaises publiques. Si les plus anciennes datent des années 1970, la majorité de ces formations ont été créées à la fin des années 1990, voire au milieu des années 2000. Selon nous, cette floraison témoigne d'une évolution du statut du métier et du processus de professionnalisation dont il bénéficie depuis quelques années. Ces cursus, très différents dans leurs manières de fonctionner restent cependant parfois assez limités et leur organisation, leurs intitulés comme les discours qui les encadrent reflètent les tensions déjà décelées à l'intérieur du métier.

B. Les enjeux d'une formation institutionnalisée au métier d'assistant réalisateur

L'offre de formation au métier d'assistant réalisateur s'élargit depuis la fin des années 1990. Ce qui nous a frappée en étudiant ces différents parcours et malgré les échos que nous pouvons trouver dans l'organisation même des formations (ex : première année commune et deuxième ou troisième année de spécialisation), c'est que chaque formation semble concevoir le métier d'assistant réalisateur de manière différente.

1. Des maquettes pédagogiques témoins des diverses interprétations du métier

Hormis les stages professionnalisant et la formation proposée par le Master Professionnel de Poitiers qui propose un véritable parcours « Assistant réalisateur », les autres établissements intègrent leur spécialité « Assistanat à la réalisation » au sein d'une dominante plus large qui diffère d'une structure à une autre. Le métier d'assistant réalisateur attirant peut-être moins d'étudiants, les établissements ont probablement voulu mutualiser certaines filières afin d'équilibrer leurs effectifs. Ainsi, l'Institut 3IS propose de former à la fois au métier d'assistant réalisateur et à celui de scripte. Si ce choix peut se comprendre du fait que la scripte et l'assistant sont tous deux membres de l'équipe « mise en scène », la manière dont sont conçus les différents parcours « Assistanat à la réalisation » au sein des autres écoles de cinéma témoigne surtout de l'ambiguïté entourant encore aujourd'hui cette fonction. En effet, aucun de ces établissements ne semble concevoir le métier d'assistant réalisateur de la même façon. Certains établissements, comme l'EICAR ou l'ARFIS, dispensent cette spécialité au sein d'un parcours formant à la fois aux métiers de régisseur, de l'assistanat mise en scène, mais aussi aux métiers de la production. Ce regroupement choisi par les structures semble rapprocher l'assistant du régisseur et des métiers de la production. On retrouve ce choix dans la formation proposée par l'EICAR qui intègre sa spécialité « assistanat à la réalisation » au parcours « Organisation », niant ou, du moins, limitant de fait l'idée d'une implication artistique que pourrait avoir l'assistant réalisateur dans la réalisation du film. Dans le même ordre d'idées, certaines écoles comme Cinécréatis ont même intégré leur spécialité « Assistanat à la réalisation » à l'intérieur d'une filière nommée « Production », accentuant l'idée qu'aujourd'hui, l'assistant serait bien plus proche des métiers liés à la production. Toutefois, à l'EICAR comme à Cinécréatis, une fois que les étudiants ont choisi leur spécialité, ils pratiquent seulement cette spécialité. Ainsi, sur les tournages de fin d'études, ce sont les étudiants en réalisation, filière existant dans les deux écoles, qui vont se charger de

réaliser le film, les étudiants de la filière image qui vont tenir la caméra, etc. Chaque étudiant peut donc, s'il le souhaite, réellement se spécialiser en assistantat sans ambiguïté, chaque école possédant une filière réalisation distincte à côté. Ce n'est pas le cas d'autres établissements qui jouent, plus ou moins volontairement, sur l'ambiguïté entourant encore aujourd'hui la fonction d'assistant réalisateur. L'ESEC par exemple, dispense son atelier d'« Assistantat à la mise en scène » à la fois dans sa filière « Réalisation » et dans sa filière « Production », marquant ainsi pleinement la bivalence de la place de l'assistant réalisateur. Une autre formation jouant sur l'ambiguïté du métier est l'IUT de l'université de Corse. La manière dont est conçue la spécialité « Assistantat à la réalisation » qui y est dispensée pose question. En effet, les enseignements relatifs aux domaines de spécialisation proposés par la formation représentent seulement 86 heures sur un volume horaire total de 570 heures d'enseignement. L'apprentissage de chaque spécialité représente donc seulement 15 % de la formation. De plus, il est dispensé au sein de l'option « Assistantat à la réalisation » des enseignements concernant la régie et la direction de production, témoignant une fois de plus, de la polyvalence entourant le métier d'assistant et de sa proximité avec d'autres fonctions. Le positionnement de la structure quant à la fonction de l'assistant est visible dans la manière dont elle présente sa formation. La plaquette de présentation générale de licence professionnelle stipule clairement que « les étudiants ayant choisi l'option Assistantat-réalisation ont l'obligation de passer au moins une fois à la réalisation durant leur formation¹⁵⁸ ». Cette obligation à réaliser laisse à s'interroger sur la visée réelle de la formation : ambitionne-t-elle de former des réalisateurs, ou bien des assistants réalisateur ? Ou bien envisage-t-on le passage à la réalisation comme un simple moyen de mieux comprendre les besoins de celui que doit servir au premier titre l'assistant réalisateur ? Notons en passant l'usage, dans cette plaquette, du tiret entre les termes « assistant » et « réalisateur », tiret qui, comme nous l'avons déjà expliqué, accentue l'idée d'une proximité entre les deux métiers. Même questionnement sur la formation dispensée par le CLCF. En effet, comme on a pu le voir, la formation proposée se fait beaucoup par le biais de mises en situation pratiques, de nombreux tournages étant mis en place au sein de la structure. Cela est d'ailleurs précisé dans l'éditorial présentant l'école, disponible sur leur site Internet : « Le CLCF est l'école où les étudiants font des films, encore des films, et nous l'espérons : toujours des films¹⁵⁹. » Ainsi, les tournages s'enchaînent au fil de l'année afin que chacun des

158 Plaquette de présentation disponible à l'adresse URL suivante : <http://formations-cinema-audiovisuel.univ-corse.fr/docs/Presentation%20LPTAIS.pdf> (dernière consultation le 3 juin 2017).

159 Jérôme Kanapa, éditorial de présentation du CLCF, *Le Cinéma, c'est la vie...*, disponible à l'adresse URL

étudiants puisse occuper à tour de rôle le poste de premier assistant réalisateur, mais aussi celui de chef opérateur, chef décorateur, ingénieur du son et, évidemment, réalisateur. Autant de postes parfois éloignés de leur objectif professionnel et auxquels leur cursus en « Assistanat à la réalisation » n'est pas supposé les former. Ainsi, Maxence Robin, ancien étudiant du CLCF, diplômé cette filière en 2016, fut chef décorateur sur *Melomaniac*¹⁶⁰ (Michael Schutz, 2016), le film de fin d'études auquel il a participé. Cela constitue pour ces futurs assistants, une excellente manière de comprendre les autres métiers intervenant dans la chaîne de fabrication d'un film et les besoins de chaque pôle qu'un assistant doit pouvoir prendre en considération dans son plan de travail. Toutefois, la fin de deuxième année marque le moment pour les étudiants du CLCF de réaliser leur court métrage sans la présence de professionnels pour encadrer et superviser le tournage. On imagine donc que ce sont les étudiants du cursus « Assistanat à la réalisation » qui doivent réaliser ces courts métrages de fin d'études. Ceci nous amène à nous demander si cette formation n'est pas finalement destinée à former non pas tant de futurs assistants que de futurs réalisateurs. D'ailleurs, le CLCF affirme accueillir « les étudiant(e) s qui ont cette ambition artistique : devenir des créateurs/créatrices¹⁶¹ » or ce statut n'est évidemment pas reconnu à l'assistant réalisateur. Le CLCF défend-il ainsi l'idée d'une porosité entre les métiers d'assistant et de réalisateur, ce dernier débouché étant également proposé par le centre¹⁶² ? Un questionnement qui trouve écho dans le témoignage de Maxence Robin, ancien étudiant du CLCF :

Mes enseignants ne me croyaient pas quand je leur disais que je voulais vraiment être assistant réal car 90 % des étudiants dans cette spécialité le font pour vouloir par la suite être réalisateur. [...] Les formations d'assistant réalisateur sont pleines de gens qui ne savent même pas ce que c'est le métier. Je trouve cela dommage. Les écoles devraient se battre un peu plus pour insister là-dessus. Le souci, c'est qu'elles savent très bien et ont très bien compris que 90 % de leurs élèves dans les sections assistant réalisateur veulent devenir réalisateurs. Et parfois, pas une fois dans la formation n'est défini le métier d'assistant. Pas une fois. Je me souviens quand je suis rentré au CLCF, ils m'ont dit : « Vous allez voir, vous allez réaliser des films », alors que l'on avait aucune formation en réalisation. Ils sont

suivante : <https://www.clcf.com/ecole-cinema-paris> (dernière consultation le 3 juin 2017).

160 Dossier de presse du film *Melomaniac* (court métrage de Mikael Schutz, promotion 2016, CLCF), disponible à l'adresse URL suivante : https://www.clcf.com/sites/default/files/press_kit_-_melomaniac.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

161 Jérôme Kanapa, éditorial de présentation du CLCF, *Le Cinéma, c'est la vie...*, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.clcf.com/ecole-cinema-paris> (dernière consultation le 3 juin 2017).

162 Plaquette de la formation du CLCF, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.clcf.com/cursus-ecole-cinema/formation-realisation> (dernière consultation le 3 juin 2017).

censés nous apprendre un métier et se servent de cela pour remplir leurs bancs. Je trouve que c'est un peu dommage¹⁶³.

Le CLCF joue-t-il donc sur l'ambiguïté entourant le métier d'assistant réalisateur pour proposer, comme il est affirmé ici, une formation davantage tournée vers la réalisation que vers l'assistanat ?

Ces interprétations et, parfois l'ambiguïté des discours présentant les formations doivent être pensées en lien avec les motivations réelles des étudiants s'inscrivant dans les filières « Assistanat à la réalisation ». Le site Internet de l'association du Master Professionnel de Poitiers se voit alors obligé d'affirmer très clairement l'ambition réelle de sa formation : « Le Master forme précisément au métier d'assistant, non à celui de réalisateur. Il est donc important de savoir en quoi consiste ce métier et d'être sûr que l'on a envie de l'exercer¹⁶⁴. » Cette nécessité de préciser les choses est révélatrice de l'imaginaire charrié par ce métier dont le titre même, nous l'avons dit, se présente comme une antichambre au métier, si convoité, de réalisateur.

Chacun de ces établissements, même s'ils sont pour certains ambigus quant à leur ambition réelle à vouloir former de réels assistants, apporte à leurs étudiants un enseignement général sur l'ensemble des métiers de la production cinématographique qu'il est essentiel pour un assistant de comprendre afin pouvoir prendre en considération les besoins de chacun et établir ses priorités si un imprévu survient au moment du tournage. Toutefois, on peut se demander si ces formations prennent en considération les changements survenus dans la profession depuis la fin des années 1970.

2. Quelle place pour les castings et les repérages au sein des formations proposées ?

L'initiation aux logiciels de type tableur ou encore de MovieMagicScheduling afin d'établir un dépouillement et le plan de travail d'un film est aujourd'hui présente dans la grande majorité des formations existantes. Les étudiants de ces formations sont aussi bien

163 Maxence Robin, entretien inédit réalisé par Bailighuë Abdel Rahman, Hugo Bernasconi et Benoît Le Guillou, étudiants en L3 Cinéma à l'université Rennes 2, dans le cadre du cours « sociologie des métiers du cinéma » (Priska Morrissey, Université Rennes 2), décembre 2015.

164 Rubrique « Conseils aux candidats » du site Internet de l'AMPAR disponible à l'adresse URL suivante : http://ampar.fr/?page_id=57 (dernière consultation le 3 juin 2017).

habilités à réaliser un plan de travail « traditionnel », qu'informatisé. Néanmoins, on constate que, si le glissement des repérages artistiques vers des professionnels spécialisés est aujourd'hui acté et institutionnalisé, repérage et casting sont encore enseignés au sein des formations à l'assistantat mise en scène. Nous allons essayer ici de dégager les différentes raisons qui expliquent cette persistance des repérages et des castings au sein des formations.

Cette persistance peut être vue comme une volonté de défendre le métier face aux différents changements ayant touché la fonction ou le fait que, parfois, les formations sont en décalage avec la réalité du métier. Cependant, cette dernière explication nous semble difficile à défendre car bien souvent, nous l'avons vu, ces formations datent des années 1990-2000, soit à un moment où les repéreurs et directeurs de casting s'étaient largement imposés aux génériques des films.

Il est également vrai que ces tâches sont encore présentées comme potentiellement de la responsabilité de l'assistant réalisateur au sein des conventions collectives. Comme on a pu le voir précédemment (voir *infra*, chapitre 3), bien que des professionnels spécialisés dans ces recherches aient émergé, il peut arriver que le premier assistant et son équipe soient en charge de trouver les décors naturels d'un film ou bien de s'occuper de la distribution artistique. En effet, sur les films à petits budgets ou plus souvent sur la production de courts métrages, c'est encore à l'assistant réalisateur que revient souvent la tâche de trouver les repérages artistiques et ceci peut justifier la persistance de leur enseignement.

Autre raison que nous pouvons avancer : offrir, à l'intérieur de ces spécialités, un enseignement que nous trouvons nulle part ailleurs. Choisir un décor demande de prendre en compte un certain nombre d'éléments, comme la taille du lieu afin de voir si une équipe entière peut s'installer et évoluer à l'intérieur de cet espace, ou encore l'exposition du lieu. En effet, savoir où se trouvera le soleil à un moment précis de la journée est très important afin d'élaborer le plan de travail, pour pouvoir agencer au bon moment de la journée le tournage de chaque scène dans un décor précis, en fonction notamment de la luminosité naturelle qu'offre le lieu. C'est pour cette raison que le directeur de la photographie participe souvent aux repérages des décors naturels. L'acoustique du décor est à prendre en considération en fonction du matériel utilisé et des méthodes de prise de son choisies. Il en est de même pour le directeur de casting qui, en plus de devoir saisir l'univers d'un réalisateur afin de lui faire des propositions de comédiens cohérentes, ne remplissant pas seulement une grille de critères recherchés, mais pouvant aussi dégager quelque chose de spécial recherché par un réalisateur, doit aussi avoir des connaissances sur le droit du travail qui s'applique à la production

cinématographique. Imaginons qu'un scénario comporte dans ses personnages principaux un nourrisson. Un directeur de casting doit savoir quelle est la durée légale autorisée pour faire tourner un enfant en bas âge afin de savoir combien de bébés sont à rechercher pour pouvoir tenir une journée de tournage. Ces tâches demandent, elles aussi, un savoir et des connaissances à maîtriser. Or, il n'existe à l'heure actuelle aucune formation dédiée à ces métiers. C'est ce qui a justifié le choix de Laurence Moinereau d'introduire à la rentrée 2016, un cours spécifique sur le métier de directeur de casting :

Le casting qui était autrefois l'une des tâches de l'assistant a donné naissance à un nouveau métier spécialisé de directeur de casting. Il arrive encore cependant que l'assistant contribue au casting sur des courts métrages. Par ailleurs, il n'existe pas non plus de formation publique spécifique aux métiers du casting si bien que ce nouveau cours de casting, ajouté en 2015, a fait apparaître un nouveau débouché possible pour les étudiants du master. L'un des étudiants de la promo de 2015-2016 est d'ores et déjà devenu assistant casting et l'une des étudiantes de la promo suivante s'apprête à suivre ses traces après deux stages sur des longs métrages¹⁶⁵.

L'introduction d'un cours sur le casting offrirait donc un autre débouché, un autre métier potentiel, effectivement né de la division des tâches auparavant liées au métier d'assistant réalisateur.

Toujours est-il que ces formations, même si elles se révèlent différentes dans leur manière d'envisager la fonction et les tâches de l'assistant réalisateur, confèrent à ce métier une reconnaissance nouvelle et participent à l'institutionnalisation et la professionnalisation du métier. En ce sens, ces formations sont utiles au développement et à la reconnaissance du métier. Toutefois, quel regard les techniciens professionnels et les assistants posent-ils sur ces formations, leur utilité, leur apport et leurs limites ?

3. Nécessité et limites d'une formation institutionnalisée au métier d'assistant réalisateur

Dominique Talmon, Sonia Larue, Christian Portron : aucun d'eux ne possède dans leurs bagages une formation d'assistant réalisateur. Chacun a commencé en qualité de stagiaire, sur des films publicitaires pour Larue ; en régie pour Portron et Talmon et ont gravi

¹⁶⁵ Note ajoutée par Laurence Moinereau le 14 mai 2017 suite à la relecture de notre entretien réalisé à Paris, le 21 novembre 2015.

les échelons grâce aux différentes rencontres qu'ils ont pu faire. Pourtant, tous les trois se rejoignent sur l'idée qu'une formation institutionnalisée est toujours utile et permet d'acquérir une méthodologie, un savoir-faire ainsi qu'une grammaire cinématographique. Cet apprentissage serait nécessaire, ne serait-ce que pour rester crédible sur le plateau face au reste de l'équipe. Portron témoigne :

De par mon parcours atypique [Portron a étudié les arts décoratifs à l'École Nationale de Beaux-Arts de Nice jusqu'en 1982 avant de commencer en qualité de régisseur sur les plateaux], je suis arrivé sur les plateaux de tournage sans avoir de réelle définition de chacun des postes, ce qui fait que je n'avais pas une véritable compréhension du fonctionnement d'une équipe. D'ailleurs, mes premières fonctions d'assistant réalisateur ont été un peu houleuses parce que, justement, je n'avais pas cette appréhension ni le vocabulaire ou la grammaire que j'enseigne aujourd'hui à Cinécrétis afin que les futurs stagiaires, eux, possèdent ces notions lorsqu'ils arriveront dans le monde du travail¹⁶⁶.

Connaître l'ensemble des différents pôles du plateau et les outils techniques de chaque domaine serait important pour un assistant afin qu'il puisse comprendre de quoi chacun parle et être réactif à chaque demande particulière. Cela lui permettrait d'assumer pleinement son rôle et créer une vraie cohésion au sein de l'équipe. Selon Moinereau, les différents techniciens du cinéma trouvent, eux aussi, utile de former à l'intérieur d'une école ou d'un centre de formation les assistants réalisateur :

Beaucoup de techniciens [chefs opérateurs, ingénieurs du son, etc.] qui interviennent dans la formation me disent être contents que l'on forme justement des assistants réalisateur à Poitiers et non pas des chefs opérateurs ou autre. Pour eux, former un assistant réalisateur reste important : cela permet au futur assistant de mieux comprendre les problèmes auxquels ils [les techniciens] peuvent être confrontés et les demandes qu'ils peuvent formuler¹⁶⁷.

L'acquisition de connaissances techniques permet à l'assistant réalisateur de planifier au mieux les journées de travail de chacun, en accordant un temps de préparation suffisant aux différents pôles techniques du film ; de gérer au mieux les contraintes et les imprévus qu'un tournage impose. On retrouve cette idée chez Dominique Talmon : « Un assistant doit avoir beaucoup de connaissances techniques, de connaissances concernant les différents moyens existants et qu'il est possible de mettre en œuvre selon les besoins de telle ou telle scène¹⁶⁸. »

166 Entretien inédit avec Christian Portron, réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

167 Entretien inédit avec Laurence Moinereau, réalisé à Paris, le 21 novembre 2015.

168 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

Talmon modère cependant ses propos. Selon lui, les formations institutionnelles auraient leurs limites. Elles apporteraient seulement des éléments méthodologiques et théoriques qui, selon lui, ne peuvent remplacer l'expérience d'un tournage :

Une formation peut t'apporter une culture cinématographique et une technique, une méthodologie, oui, mais le reste de la formation se fait à 90 % sur le terrain. Les formations imposent six semaines de stage. En si peu de temps, on ne peut pas réellement faire de bonnes choses. Il faut du temps pour comprendre comment tout se met en place, comment un plateau fonctionne, ce qui peut fonctionner et ce qui ne fonctionne pas. Tout cela, on l'apprend sur le tas, avec le temps¹⁶⁹.

Durant leur formation, la mise en situation des étudiants sur un plateau, ne serait pas optimale. Selon Talmon, les conditions de tournage ne sont pas toujours au beau fixe. Des tensions peuvent s'accumuler au fil du tournage : « Il y a aussi une dimension psychologique dans le métier d'assistant réalisateur. Parfois, sans que l'on sache vraiment pourquoi tout fait que cela va mal : les acteurs sont insupportables, les réalisateurs mettent une forte pression, etc. Cela crée des conditions dans lesquelles on ne peut pas travailler¹⁷⁰... » Des tensions s'installent et l'assistant réalisateur doit pouvoir les maîtriser et les régler afin de maintenir une ambiance de travail et faire avancer le film. Or, faire face à ces tensions serait quelque chose à laquelle les étudiants seraient mal préparés au cours de leur formation et ne pourrait s'apprendre que par l'expérience gagnée au fil des années. Une idée partagée par Maxence Robin :

Une formation peut nous apprendre à faire des documents importants et vite. Mais, hélas, elle ne peut pas nous enseigner notre réactivité sur le plateau. Ma formation m'a appris à gérer un plateau pendant une seule journée. Seulement, lorsqu'on est assistant sur un long métrage, que le tournage dure huit semaines, il se crée des tensions au fil de l'avancée du film. Par exemple, il arrive que le chef opérateur ne s'entende pas vraiment avec l'ingénieur du son, des choses comme cela. Ce sont des choses que l'on découvre et que l'on doit apprendre à gérer sur le tas. C'est à nous de faire en sorte que tout se passe bien et c'est quelque chose que ne peut pas t'apporter une école. Ou alors une école qui se ferait en six ou sept ans¹⁷¹.

L'importance du terrain est aussi perçue par une autre élève sortant de l'EICAR en section « Production » et devenue première assistante, Fanny Lecendre. Interrogée par trois étudiantes de l'université de Rennes 2, Lecendre a, elle aussi, défendu l'idée du plateau de tournage

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*

171 Maxence Robin, entretien inédit réalisé par Bailighuë Abdel Rahman, Hugo Bernasconi et Benoît Le Guillou, *op. cit.*

comme véritable lieu de formation : « Je pense que, pour être assistant réalisateur, l'expérience est plus importante, oui. C'est même sûr parce qu'on n'apprend pas le métier d'assistant réalisateur, même en école. On l'apprend au moment où l'on va sur un tournage¹⁷². » L'expérience du terrain reste visiblement primordiale et tend à remettre en question l'existence des formations aux métiers d'assistant réalisateur. C'est en tout cas la vision de Dominique Talmon qui décèle en ces formations un problème un peu plus profond. En effet, il a pu constater que les étudiants sortant d'un cursus assistantat à la mise en scène se pensent, dès leur diplôme obtenu, comme des potentiels premiers assistants. Or, pour lui, un enseignement peut, certes, apporter un bagage technique et méthodologique, mais ne garantit en rien l'accès direct au poste de premier assistant :

Lorsque des étudiants sortent du CLCF, ils se pensent premiers assistants alors qu'une formation à l'assistantat dont on sort et qui nous permettrait d'être directement premier assistant n'existe pas. Oui, on y développe des compétences mais, quand je fais passer les jurys de fin d'année à mes étudiants, ce que je me demande, ce n'est pas : « Est-ce que je l'embauche comme premier assistant ? » ; c'est plutôt : « Est-ce que je peux le prendre dans mon équipe comme stagiaire ? » Pour ma part, j'ai mis 10-12 ans avant de passer premier assistant¹⁷³.

Cette méprise peut éventuellement s'expliquer par le grade du diplôme conféré aux étudiants sortant de ces cursus. En effet, le titre obtenu à l'issue de ces différentes formations – en dehors du centre CEFPF qui délivre le titre « Assistant de réalisation » de niveau III et du Master Professionnel de Poitiers qui donne une qualification à bac+5 – est celui d'« Assistant réalisateur de niveau II » (équivalent à un bac+ 3), reconnu par l'État. Le statut inscrit RNCP décrit ce titre de manière assez semblable à la fonction de premier assistant réalisateur : « L'assistant/e réalisateur/trice de fiction est un(e) des collaborateurs/trices principaux du/de la réalisateur/trice lors de la fabrication d'un film. Son rôle est d'organiser la préparation du film et de gérer le plateau en tournage¹⁷⁴. » Ce grade est accordé aux étudiants sortant de Cinécrétis, du CLCF, de l'ESEC, mais aussi du CIFAP. Cette situation, dénoncée par

172 Fanny Lecendre, entretien inédit réalisé par Rose Baldous, Hélène Delamarre et Noémie Moutonnet, étudiants en Licence 3 cinéma à l'université Rennes 2, dans le cadre du cours « sociologie des métiers du cinéma » (Priska Morrissey, université Rennes 2), le 9 novembre 2016.

173 Entretien inédit avec Dominique Talmon, réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

174 Le Répertoire National des Certifications professionnelles, *résumé descriptif de la certification intitulée : Assistant(e) Réalisateur (trice)*, code RNPC 9852, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.rncp.cncp.gouv.fr/grand-public/visualisationFiche?format=fr&fiche=9852> (dernière consultation le 3 juin 2017)

Talmon, est visiblement perçue par d'autres professionnels puisque Laurence Moinereau s'est, elle aussi, exprimée sur cette question et a tenu à clarifier les choses :

Ce qui reste le plus difficile à faire admettre, c'est l'idée de formation et cela parce que l'assistantat à la réalisation n'est pas considéré comme un métier très technique et l'idée dans le fond serait que rien ne remplacerait l'apprentissage sur le tas. Ce qui n'est pas faux. C'est pour cela que j'insiste sur le fait que la formation proposée aux étudiants leur permet juste d'être mieux préparés et plus rapidement opérationnels sur un plateau. Il est évident qu'ensuite, la plupart d'entre eux passeront par le chemin classique en commençant par des stages pour ensuite passer troisième puis deuxième avant de devenir premier assistant. Certains souhaiteront peut-être rester deuxième ou même troisième assistant. C'est le cas d'une de mes étudiantes cette année qui préfère de loin le contact qu'elle peut avoir avec les comédiens en restant aux loges, plutôt que la place plus frontale et directive sur le plateau qu'est amené à endosser le premier assistant¹⁷⁵.

Les formations constitueraient donc une première étape dans la formation au métier d'assistant réalisateur qui devra être complétée par la filière classique et hiérarchisée des métiers d'assistants au sein de l'équipe « mise en scène ». Gravier les échelons serait possible grâce aux différentes rencontres que les étudiants seront amenés à faire et qui élargiront leur réseau de contacts. Sur ce point, on imagine que les formations jouent néanmoins un rôle car, en plus d'une certaine méthodologie, elles apportent un carnet d'adresses qui se construit à partir des rencontres faites par les étudiants durant leur formation, Maxence Robin témoigne :

Une formation n'assure pas une aide pour le recrutement. Ce n'est pas utile sur un curriculum vitae. En revanche, ma formation m'a permis de connaître des personnes, d'étendre mon réseau. En sortant du CLCF, j'avais un carnet d'adresses comptant plus de 60 personnes et c'est en cela qu'une formation est utile. On se crée un réseau interne où chacun sait comment travaille l'autre, peut le recommander à une production ou bien même l'intégrer dans son équipe¹⁷⁶.

Fanny Lecendre, interrogée sur ce qu'avait pu lui apporter sa formation, témoigne également :

Je pense que cela m'a apporté beaucoup de contacts. Finalement, quand tu sors de la fac, si tu veux faire des films, franchement, c'est compliqué. À Paris, je ne vois pas où j'aurais pu... Enfin si, il y a des sites comme cinéaste.org, je ne sais pas si vous voyez ce que c'est ? Ce sont des réseaux sur Internet où l'on peut trouver des professionnels du cinéma. Je pense que j'aurais pu faire plein de

175 Entretien inédit avec Laurence Moinereau, réalisé à Paris, le 21 novembre 2015.

176 Maxence Robin, entretien inédit réalisé par Bailighuë Abdel Rahman, Hugo Bernasconi et Benoît Le Guillou, *op. cit.*

choses sans l'école, mais cela m'a donné des contacts. Cela m'a permis de pouvoir travailler avec des gens sur d'autres films. Même s'il s'agit de courts métrages, le fait de ne faire, pendant un ou deux ans, que des courts métrages, cela élargit le réseau. Après, des gens t'appellent pour travailler sur d'autres trucs. C'est un mélange entre l'expérience technique et les contacts. Cela m'a donné cela, chose que l'université ne donne pas¹⁷⁷.

Pendant leur cursus, les étudiants se construisent donc un réseau de contacts composé à la fois des différents intervenants de la formation, des enseignants et de leurs camarades de promotion : autant de noms qu'un étudiant diplômé peut tenter de recontacter afin de trouver un contrat à sa sortie de l'école. Il n'est pas anodin de constater que le Master Professionnel de Poitiers a créé son association d'anciens étudiants, l'Association du Master Professionnel Assistant Réalisateur (AMPAR). En plus d'avoir pour but de monter des projets complémentaires de la formation, elle ambitionne aussi de créer et renforcer un réseau. Pour cela, elle a mis en place un site Internet¹⁷⁸. Ce site donne accès aux différents courts métrages auxquels participent chaque année les étudiants, mais aussi à des vidéos réalisées dans le cadre des projets de l'association. Le site vise en particulier à faire connaître le métier d'assistant à travers deux séries d'entretiens vidéo : l'une, avec des assistants expérimentés qui parlent de leur métier, l'autre, intitulée « L'art et la manière », avec des cinéastes qui parlent de leur travail avec leur équipe et plus particulièrement leur assistant. Surtout, le site met à disposition un annuaire regroupant les contacts et les *curriculum vitae* des (anciens) étudiants passés par cette formation. Cela permet de maintenir un contact entre anciennes promotions et nouveaux arrivants. Ces derniers peuvent ainsi demander conseil auprès de leurs « aînés » pour une prise de contact avec un professionnel, quêter auprès d'eux les coordonnées de techniciens les ayant acceptés comme stagiaires et susceptibles d'accepter de renouveler l'expérience. Un ancien étudiant peut aussi faire circuler sur le site des informations concernant un stage à pourvoir pour le film sur lequel il travaille. Ce site peut être perçu comme un outil mis à la disposition des étudiants leur permettant d'étoffer leur carnet d'adresses et de se créer de nouvelles opportunités, d'accéder à de nouvelles expériences et collaborations qui leurs permettront, par la suite, d'évoluer dans la « hiérarchie » du plateau.

Cette idée est aussi défendue par Christian Portron. Interrogé sur le nombre d'étudiants de Cinécréatis choisissant la spécialité assistant réalisateur, il répond : « Ce n'est pas tant par

177 Fanny Lecendre, entretien inédit réalisé par Rose Baldous, Hélène Delamarre et Noémie Moutonnet, *op. cit.*

178 Site Internet de l'association disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.ampar.fr> (dernière consultation le 3 juin 2017).

quelle porte d'entrée ils sont arrivés – régie ou direction de production – qui importe que le fait d'entrer dans le cercle, car, une fois entrés, ils pourront y circuler au gré de leurs rencontres, de leurs envies et des propositions qui leur seront faites¹⁷⁹. » En plus de la dimension réseau, Portron évoque une autre idée importante : les étudiants, ne commencent pas forcément comme stagiaire « mise en scène » mais peuvent commencer leurs carrières en régie, en production, etc. Cette idée est confirmée par les *curriculum vitae* des anciens étudiants du Master Professionnel de Poitiers. Certes, il arrive que les sortants de cette formation travaillent directement en qualité de second assistant mais, sur les douze anciens étudiants recensés sur le site de l'AMPAR, on constate que huit d'entre eux (près de 67 %) ont débuté en régie, pour ensuite s'orienter vers des postes d'assistants réalisateur. Ces parcours ne sont donc, au final, pas si différents de ceux d'un Talmon, d'un Portron ou d'une Larue, chacun ayant évolué dans le milieu grâce aux différentes rencontres qu'ils ont pu faire.

Si les formations peuvent venir professionnaliser les compétences des assistants réalisateur en tentant de transmettre une manière de faire et un vocabulaire précis, il n'en reste pas moins que les sortants de ces filières doivent faire leurs preuves. Comme pour n'importe quel poste de la production d'un film, il est souvent nécessaire de passer par un statut de stagiaire et ce sont les rencontres qu'ils seront amenés à faire sur chaque projet qui viendront enrichir leurs expériences et leur donner les opportunités de gravir les échelons, pour accéder, pourquoi pas, au poste de premier assistant réalisateur.

179 Entretien inédit avec Christian Portron, réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

La réduction des budgets et, partant, des délais de préparation et de tournage ont entraîné une rationalisation des méthodes de production cinématographique qui ont transformé le métier d'assistant réalisateur. L'informatisation des méthodes de travail de l'assistant a permis d'optimiser la préparation du tournage en la rendant plus rapide, flexible et certaine. De plus, on a pu voir qu'il s'était opéré depuis les années 1970, une réorganisation des tâches confiées à chaque poste, les productions ayant fait le choix de diviser et de spécialiser les tâches en autant de métiers distincts. Le glissement de certaines prérogatives revenant traditionnellement à l'assistant participe de la spécialisation de la fonction qui est aujourd'hui à envisager pour elle-même et non plus comme un marche-pied vers une meilleure situation. Ce processus de reconnaissance va de pair avec la création d'une association professionnelle, l'AFAR, désireuse de promouvoir le métier d'assistant réalisateur et sa place au sein de la production cinématographique. Si cette association a permis de mieux définir le métier et son statut, on peut voir que son action a aussi ses limites. Son mode de fonctionnement, jugé parfois élitiste, est remis fréquemment en question tout comme les rapports qu'elle entretient avec l'association des directeurs de production. On peut estimer fondés ces reproches lorsqu'on s'aperçoit que certains membres fondateurs de l'AFAR sont aujourd'hui devenus producteurs et ont pu, à un moment, siéger au conseil d'administration de l'AFAR tout en exerçant ce nouveau métier. Toutefois, la création de cette association dévoile malgré tout un processus d'institutionnalisation, de reconnaissance et de défense du métier. Cette association est née et s'est développée alors qu'apparaissaient par plusieurs des formations spécifiquement dédiées au métier. Même si certains établissements jouent pleinement sur l'ambiguïté dont est porteur le métier d'assistant réalisateur, on peut voir qu'il existe des formations affirmant clairement vouloir former des assistants réalisateur. Ces discours, même si encore peu nombreux, témoignent d'une volonté de professionnaliser le métier et participent du phénomène de reconnaissance dont il bénéficie actuellement.

Conclusion

Le métier d'assistant réalisateur est un métier parcouru de différentes tensions. Il fait partie de ces techniciens agissant dans l'ombre, mais qui restent indispensables au bon déroulé et à la bonne tenue du tournage. L'assistant se trouve tiraillé entre, d'un côté, le pôle réalisation, incarné par le réalisateur, et de l'autre, le pôle de la production qui, lui, est représenté par le directeur de production. Si le métier d'assistant réalisateur affiche une proximité avec ces deux fonctions, il se situe aussi et surtout à l'ombre de ces deux postes décisionnaires de par la nature consultative de ses opinions et propositions. En ce sens, on comprend que ces deux pôles peuvent à juste titre être considérés comme les étapes supérieures de la carrière d'un assistant et les reconversions sont là pour en témoigner.

Le passage à la réalisation pour un assistant réalisateur semble évidente de par l'appellation même de la fonction. Considéré comme un membre de l'équipe « mise en scène », ou de la branche « réalisation » comme on peut le lire dans les conventions collectives, il est légitime de penser que le chemin classique pour devenir réalisateur est d'être passé par l'assistantat. Le système des cartes professionnelles prévoyait d'ailleurs ce cheminement. Être assistant réalisateur permet en effet d'approcher au plus près la mise en scène, participer dans certains cas aux choix artistiques du réalisateur, être impliqué dans le processus de création du film. Le seul fait de pouvoir observer un cinéaste au travail, comprendre sa méthode, ses envies, les solutions qu'il envisage pour mettre en images ce qu'il peut avoir dans la tête peut servir d'espace de formation. Cette idée du métier d'assistant-apprenant, pour partie réelle et pour partie fantasmée, est toujours véhiculée par certains ouvrages, certains sites Internet et vient nourrir l'imaginaire entourant le métier, notamment chez les jeunes étudiants en cinéma. Citons les propos de Luc Béraud qui conclut ainsi son ouvrage retraçant son parcours d'assistant auprès de Jean Eustache :

Le temps n'est plus où Louis Daquin, assistant de Grémillon, Jacques Becker, assistant de Renoir, Marcel Carné assistant de Feyder, écoutaient la parole du maître et transmettaient ses requêtes à des armées de collaborateurs qui les mettaient à exécution. Avec les budgets serrés de la plupart des films actuels, l'assistant n'a ni le temps, ni le loisir de recevoir l'enseignement magistral. Il est là pour faciliter le travail de son réalisateur en le déchargeant des tâches non créatives, gérer au mieux les

délais et les moyens qui lui sont accordés, organiser le tournage et coordonner les interventions de l'équipe¹⁸⁰.

Cette citation résume bien certains des enjeux que j'ai tenté de mettre au jour dans ce travail. Avec l'évolution du métier et des tâches qui lui sont imparties, il est de plus en plus difficile de concevoir la fonction d'assistant comme un moyen de « faire ses armes », d'apprendre aux côtés d'un cinéaste que l'on admire. Le métier d'assistant réalisateur se situe davantage, en tout cas aujourd'hui, du côté de l'organisation et la logistique. Pour autant, nous l'avons vu en première partie, si l'implication de l'assistant dans le processus créatif est aujourd'hui limitée, elle n'en demeure pas moins réelle: par les choix qu'il est amené à prendre, l'assistant joue un rôle, peut influencer les images produites. Il peut même parfois participer à la mise en scène de l'arrière-plan de l'image en prenant en charge le placement de la figuration. Si cet élément est relayé au second plan, il n'en demeure pas moins un élément essentiel de l'image finale, son rendu et l'impression qu'elle va transmettre au spectateur ; la figuration, même discrète, rendant l'image plus vivante à l'écran.

La citation de Béraud met aussi en évidence le lien, *a priori* moins évident, qu'on peut tisser entre l'assistant réalisateur et le directeur de production et qui donne lieu à des reconversions d'assistants, notamment entre les années 1960 et les années 1990. Béraud évoque le fait que l'assistant doit pouvoir assurer le respect des délais et des moyens accordés au réalisateur pour un projet donné. C'est en cela que l'assistant se rapproche du directeur de production qui, lui, détermine ces conditions. C'est une place d'intermédiaire entre la réalisation et la production qu'endosse l'assistant réalisateur, devant faire correspondre les envies d'un réalisateur avec les moyens fournis par la production. Toutefois, les solutions qu'il pourra apporter devront être validées par le directeur de production qui reste, au final, la personne décisionnaire, qui accordera (ou non) un délai supplémentaire, un budget plus conséquent, etc. En cela, le directeur de production est celui qui possède la mainmise sur le projet sur lequel il travaille, fixant les conditions de sa production, et ce, depuis la phase de préparation jusqu'à la phase d'exploitation et de promotion du film. Cette position lui offre une vision d'ensemble sur l'œuvre sur laquelle il travaille et qui peut expliquer les choix de reconversion de certains assistants, leur rôle s'arrêtant en fin de tournage. Ceci fait de l'assistant réalisateur un acteur du plateau de tournage. De fait, il est également souvent rapproché du régisseur général, également occupé par la logistique du plateau. Toutefois, bien que complémentaires, ces deux fonctions occupent des terrains d'action différents. Le

180 Luc Béraud, *Au travail avec Eustache (making of)*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2017. p. 240.

régisser travaille en périphérie du plateau tandis que l'assistant réalisateur se trouve d'abord et uniquement sur le plateau, suit l'avancée du tournage, des installations de chaque équipe, impulse une dynamique de travail. Le régisseur se préoccupe de savoir si la rue où le réalisateur a bien été bloquée ; l'assistant réalisateur est celui qui, suivant le déroulé du tournage, annonce au régisseur l'heure à laquelle la rue en question doit être prête et s'assure que l'équipe y sera bien présente à l'heure indiquée.

L'assistantat mise en scène est donc une fonction au carrefour de plusieurs autres et qui semble encore souffrir de son titre. En effet, il est, selon nous, probable que l'imaginaire et l'appréhension qu'il peut encore exister autour de ce métier tient pour beaucoup dans son appellation, « assistant » réalisateur. Ce titre laisse supposer que la personne exerçant cette fonction assume un rôle d'apprenant, au service d'une seule personne, justifiant de fait que l'on puisse concevoir ce métier comme un passage nécessaire dont la finalité serait d'accéder à un rang supérieur. Mais, nous l'avons vu, il s'agit davantage d'un coordinateur de projet. Ce titre que nous proposons a l'inconvénient de nier en partie l'influence que l'assistant peut avoir sur les images mais pourrait permettre d'envisager davantage l'assistantat mise en scène comme une fin en soi et mieux définir les tâches réelles qui lui sont déléguées et notamment depuis les années 1970. En effet, depuis cette décennie, nous avons vu émerger un double mouvement dont nous avons souhaité interroger la corrélation dans ce travail. Il s'agit d'abord de la transformation du métier, par l'informatisation des méthodes de travail, mais surtout par la perte des repérages artistiques – décors et distribution. La diminution des budgets et partant des délais de préparation d'un film – que Béraud pointe également comme l'une des causes dans de la transformation du métier – ont entraîné l'arrivée de nouveaux professionnels prenant à leur charge certaines tâches revenant traditionnellement à l'assistant. La diminution des budgets a entraîné une forme particulière de rationalisation des méthodes de tournage, héritées du modèle nord-américain. Suite à cette spécialisation et perte de tâches au potentiel « artistique », nous voyons émerger un mouvement d'institutionnalisation et professionnalisation avec la création d'une association professionnelle (AFAR) et de nouvelles formations spécifiques au métier. Néanmoins, ce processus de professionnalisation et donc de reconnaissance reste entaché des ambiguïtés du métier, des difficultés à le positionner dans une équipe plutôt qu'une autre et de cette idée de métier-passerelle. On le voit dans l'organisation et les discours entourant les formations ou dans le seul fait que des membres fondateurs de l'AFAR continuaient de siéger au conseil d'administration alors qu'ils avaient changé de métier pour devenir producteur ou directeur de production. Tout ceci

témoigne de l'idée que la place et la situation de ce métier sont loin d'être simples et évidentes.

L'ambition de notre travail a été de montrer que l'assistant mise en scène, bien que sous-tendu par différentes tensions nourries par ses fonctions étroitement liées à plusieurs autres métiers, se conçoit de plus en plus en France, comme c'est notamment le cas au Royaume-Uni ou aux États-Unis, comme une fin en soi, une véritable profession et non plus seulement comme un métier transitoire. Une profession possédant sa propre histoire. Nous avons ici brossé quelques tendances de cette histoire en nous concentrant sur la période 1970-2015, mais cette histoire mériterait d'être explorée plus avant. Si les premières traces de la fonction d'assistant que nous avons trouvé remonte à 1920, éproucher systématiquement la presse spécialisée et les archives, y compris avant 1920, pourraient aider à écrire cette histoire et ainsi, historiciser, comme nous avons essayé de le faire, les noms, les définitions et les tâches revenant à l'assistant réalisateur, définir la place qu'il pouvait prendre au sein du processus créatif à chaque étape et voir ainsi comment s'est construite cette idée de métier-passerelle.

On pourrait également envisager d'approfondir l'étude sur la période choisie dans ce travail, 1970-2015, en essayant de voir si la spécialisation des tâches a réellement eu un impact sur l'équilibre d'un budget. En s'appuyant sur des devis de production et autres documents administratifs relatifs au tournage et aux embauches d'un film, il pourrait être envisageable de repérer le nombre d'embauches de directeurs de casting, de repéreurs dans les premières années d'existence de cette fonction et en déterminer la durée. Il faudrait dans ce cas, tâcher de savoir quels étaient les salaires de ces nouveaux professionnels à la semaine et les comparer à celui d'un assistant réalisateur afin de voir si effectivement, séparer les tâches pour réduire les temps de préparation permettait de faire baisser les coûts de production.

On pourrait également envisager de prolonger l'histoire de la place et de la reconnaissance de l'assistant réalisateur en étudiant précisément sa place aux génériques des films. En effet, pour construire notre base de données, nous avons d'abord imaginé nous fier aux génériques de films afin de recenser les assistants réalisateur actifs sur une période donnée. Seulement, leur mention au générique n'était pas toujours effective, certains films de la fin des années 1930 ne créditent pas leur assistant dans leur générique. Il pourrait être ambitieux et passionnant de voir à partir de quel moment les assistants sont crédités de manière systématique, d'étudier leur place et de vérifier cette question en trouvant des contrats d'assistants réalisateur. Les génériques étant aussi le reflet de hiérarchies mises en

place au sein des équipes, mais aussi à l'échelle de l'ensemble des corps de métiers, cela pourrait probablement être évocateur d'une manière de concevoir la fonction à une période donnée.

Enfin, on pourrait imaginer poursuivre la création de sources orales entamée dans ce travail et récolter la parole d'autres assistants, de tous âges, aux parcours différents. J'ai pu me rendre compte, tout au long de cette recherche, de la richesse de cette source et ma seule frustration, aujourd'hui, est de ne pas poursuivre ce travail d'entretien. Les anciens peuvent témoigner des changements survenus dans leur métier, la manière dont ils perçoivent leur métier aujourd'hui ; les jeunes assistants débutant dans la profession peuvent témoigner de leurs horizons d'attente et de leur pratique au quotidien. Accroître le nombre d'entretiens permettrait de ciseler davantage le propos tenu dans ce mémoire et, probablement, faire émerger une pluralité encore plus riche des diverses situations possibles. Enfin, j'ai cité en introduction le questionnaire sociologique que j'aurais aimé voir davantage circuler. Se donner de nouveaux moyens pour mener à bien une grande enquête sociologique permettrait d'avoir une vision plus fine des assistants réalisateurs d'aujourd'hui, de leur parcours, de leurs origines et de leurs formations et ainsi proposer une étude prosopographique qui permettrait d'approfondir notre réflexion sur les tendances repérées dans ce mémoire.

ANNEXES

ANNEXE 2 : Bulletins de réponse

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : LA
- sexe : femme - année de naissance : 1997
Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ?
- si oui comment le définiriez-vous ? oui . c'est qq'un qui va aider le réalisateur, qui lui, va lui apprendre beaucoup de choses sur le métier de réalisateur.
- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ?
Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ? non
- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ? je ne sais pas
- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ? il donne un opinion parfois différent de celui du réalisateur.
Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?
- avant : aider à trouver des idées.
- pendant : les mettre en place
- après : continuer à faire travail avec le réalisateur ou
- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? oui avec un autre.
- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?
 utilisés. oui, pour connaître les mots techniques

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : LA
- sexe : Homme - année de naissance : 1997
Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ?
- si oui comment le définiriez-vous ? C'est une personne qui assiste le réalisateur en quête d'apprentissage et d'obtenir un certificat
- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ?
 observateur
Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ?
- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ? lecture un apprenti
- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ?
Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?
- avant : apprendre
- pendant :
- après : réaliser
- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ?
- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : L1

- sexe : F - année de naissance : 1998

Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ?

- si oui comment le définiriez-vous ?
Oui on peu : je dirais que c'est un réalisateur aidant on

- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ? autre réalisateur

Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ? rencon-
 tre

- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ?

- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ?
IP est avec le réalisateur et l'aide mais propose aussi des

Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ? idees

- avant :

- pendant :

- après :

- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? Oui

- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?
Oui; ça doit être un métier technique qui nécessite un apprentissage

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle cinéma

- sexe : F - année de naissance : 1996

Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ?

- si oui comment le définiriez-vous ?
Aide directe lors du tournage auprès du réalisateur au sujet de la pertinence de son cadre et de ses plans.

- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ?

Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ? Etude : BTS audiovisuel

- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ?
Attentif, critique, Reptech, Collaboratif, A l'écoute

- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ?
Aide lors du tournage, de la pre et de la post production

Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?

- avant : Réalisation d'un plan de tournage, d'un découpage technique

- pendant : conseil au réalisateur

- après : œil critique lors du montage; Avis.

- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? Oui

- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?
Oui, il faut certaines notions théoriques et pratiques pour appréhender ce métier. Cependant une formation spécifiquement "Assistant Réalisateur" n'est pas forcément nécessaire par l'expérience.

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : L3

- sexe : F - année de naissance : 1991

Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ?

- si oui comment le définiriez-vous ?
Aide le Réalisateur pendant le tournage.

- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ?

Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ?

- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ?

- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ?

Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?

- avant : Scénario.

- pendant : comme le producteur.

- après : montage. en accompagnant le réalisateur.

- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? ?

- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?
avant.

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : **L2**

- sexe : **masculin** - année de naissance : **1996**

Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ? **Oui.**

- si oui comment le définiriez-vous ? **La personne en charge de l'organisation du tournage, sert d'intermédiaire entre le réalisateur et l'équipe technique.**

- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ?

Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ? **Je me me rappelle plus.**

- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ? **Référent.**

- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ? **Il est là pour soutenir le réalisateur et peut intervenir très tôt dans l'élaboration du scénario. Il permet au réalisateur d'avoir moins de soucis sur les aspects.**

Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?

- avant : **Répertoire du scénario, déterminer la durée du film, établir liste de tout ce qui sera nécessaire à sa création.**

- pendant : **référer à toute question qui se pose, celui qui suit tout, organiser et documenter pratiquer du tournage.**

- après : **conseiller le réalisateur sur les choix de montage.**

- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? **Oui.**

- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?

Cela peut être utile étant donné qu'il s'agit d'un poste à grande responsabilité. Beaucoup de choses reposent sur ce poste. Mais il est possible également de se débrouiller autrement pour y accéder, à force de travailler à de multiples postes sur des tournages de tous les continents.

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : **L3**

- sexe : **Masculin** - année de naissance : **1995**

Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ? **Oui**

- si oui comment le définiriez-vous ? **assiste le réalisateur dans la direction**

- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ?

Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ?

- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ?

- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ?

Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?

- avant : **casting, ...**

- pendant : **direction d'équipe, de mise en scène ...**

- après :

- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? **aucune idée**

- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ?

non, le métier d'assistant réalisateur est en soi une voie de formation

Veuillez noter que ce questionnaire est strictement anonyme

- Indiquez ici votre niveau de licence Arts du spectacle : **L3**

- sexe : **F** - année de naissance : **1995**

Avez-vous déjà entendu parler de la fonction d'Assistant Réalisateur ?

- si oui comment le définiriez-vous ?

- si non, que pensez-vous que cette fonction recouvre ? **Il aide le réalisateur dans les tâches annexes (administratives, organisation)**

Si vous en avez déjà entendu parler, vous souvenez-vous par quel biais (lecture, documentaire, générique) ?

- Quels qualificatifs donneriez-vous au poste d'Assistant Réalisateur ? **polyvalent**

- Pour vous, quelle est la place de l'Assistant Réalisateur dans le processus d'un film ?

Selon vous, qu'est amené à faire un Assistant Réalisateur avant, pendant, et après le tournage d'un film ?

- avant : **organiser le tournage**

- pendant : **s'assurer du bon déroulement du planning**

- après : **suivre le processus de promotion**

- Pensez-vous qu'il existe une formation au métier d'assistant réalisateur ? **je pense que c'est une étape vers le métier de réalisateur**

- Une formation au métier de l'Assistant Réalisateur est-elle, selon vous, nécessaire avant de commencer à travailler ? Pourquoi ? **je ne sais pas**

ANNEXE 3 : Plan de travail, *Janine ma place dans le monde* (Felipe Vargas, 2010)

				11	12	13	14	15	16	17	18	HT				
<p align="center"><i>Seconde Session de Tournage</i></p> <p align="center">« JANINE, MA PLACE DANS LE MONDE »</p> <p align="center">UN FILM DE FELIPE VARGAS</p> <p align="center">Auteur : Alain Diackiw</p> <p align="center">1er Assistant Réalisateur : Florian Riffard Chargée de production : Aurélie Vadepiéd Chef opérateur : Octavio Rodriguez Son : Nicolas Boyer Scripte : Pauline Vergne</p>				TOULOUSE												
				JUN 2010												
				Me	Je	Ve	Sa	DI	Li	Ma	Me					
				2	3	4	5	6	7	8	9					
				7H00	12H00	7H30	8H00	8H00	7H30	8H00	20H00					
				8H00	13H00	8H30	9H00	9H00	9H00	9H00	22H00					
				19H00	21H30	22H00	18H00	19H00	18H00	18H00	4H30					
				Appartement Janine et Christophe / Appartement Emilie et Mathieu	Terrasse d'un café / Place Wilson	Appartement Thierry : Rue // hôtel : chambre / devant	Marché Saint Sernin / Bureau assistante sociale	Bureau assistante sociale / Chambre d'hôpital	Monuments aux morts / Appartement Emilie et Mathieu	Maison de tourisme / devant l'entreprise Thierry / Agence Immobilière	Canal	Passages : Plateau décors LSAV				
												INT				
				Plan de travail n°6 (2eme session) du 30 mai 2010 (version scénario du 25 mai 2010)				51	41	11	46	34	3	20	38	1
				13 A	49	23	44	35	13 B	30		32				
				21		31				18		50				
				13 B		22										
C	RÔLE	ACTEUR	N°													
8	JANINE	Cécile DURIEZ	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
3	THIERRY	Alain DIACKIW	2	2	2	2										
2	EMILIE	Audrey ARNAUDEAU	3	3	3											
1	MATHIEU	Pascal BARBIN	4			4										
2	JÓJO	Walter LORUSSO	5		5						5					
2	SAMY	Amaury WELSH	6						6		6					
0	ESTELLE	David CHALEYSSIN	7													
1	MME PARMENTIER	Sylvie GILLEMINOT	8							8						
1	MR RODRIGUEZ	Christophe MALAPRADE	9							9						
2	P. RICHEZ	Agnès GRANAUX	10				10	10								
6	TOTAL SILHOUETTES	SILHOUETTES														
1	INFIRMIERE	Séverine LAUDE	11					11								
0	BANQUIER	Clément MAUGARD	12													
0	GARAGISTE	Armando MORETTI	13													
0	CAMILLE	Christine BUOSI	14													
1	PUNK	Francis IUNG	15				15									
1	COPAIN SAMY	Pascal ...	16						16							
0	AMBULANCIERE		17													
0	AMBULANCIER		18													
1	JEUNE FILLE	Camille LASCADÉ	19					19								
1	KELIAN	Maïa GONZALEZ	20	20												
1	CHRISTOPHE	Yannick CAPIMARTY	21	21												
FIGURATION																
	touristes								10							
	passants			2												
	patients hôpital							4								
	SDF										3					
	vieil homme							1								
20	TOTAL FIGURATION	total par jour :		0	2	0	0	5	10	0	3					
VEHICULES																
	Laguna	LA														
	Ambulance	AMB														
	Camionnette Mathieu	CAM														
				Me	Je	Ve	Sa	DI	Li	Ma	Me					
	Lever soleil			2	3	4	5	6	7	8	9					
	Coucher soleil															
CAMERA																
	Fisheye	FISH									FISH					
MACHINERIE / ELECTRICITE																
	Travelling [TRAV]	Gyro									TRAV					
	Machine à fumer	MAF														
DIVERS																
	Photo Samy au mur	PSM														
	Faux sang	FS				FS										
	Appareils Photos touristes	APT								APT						
	2 gros pots de fleurs	2GP								2GP						
	Panneaux à louer	PAN					PAN									
EFFETS SPECIAUX																
RENFORTS																
	Sécurité [SECU]	Electros														

Source : <http://janinemisenscene.blogspot.fr/2010/10/plan-de-travail.html> (dernière consultatio le 3 juin 2017).

ANNEXE 4 : Feuille de service du vendredi 14 mai, *Janine ma place dans le monde* (Felipe Vargas, 2010)

Équipes : Felipe Vargas, Florian Riffard, Marie-Aude Klébert, Alicia Alfred, Pauline Vergne, Octavio Rodriguez, Catherine Lafont, Sébastien Bellaval, Quentin Laurent, Guillaume Brandois, Camille Lacascade, Nicolas Boyer, ASSISTANT SON, Sonia Soula, Maxime Diackiw, Marion Giraldou, Patsy Fluo, Christine Buosi, Claire Fiastre, Aurélie Vadepiéd, Bruno Cellier, Vladimir Gonzalez, Anaël Joly, Christophe Malaprade
Comédiens : Cécile Duriez, Alain Diackiw, Audrey Arnaudeau, Pascal Barbin, Agnes Granaux, David Chaleysin, Amaury Welsh, Walter Lorusso, Sylvie Gillemot, Clément Maugard, Armando Moretti, Séverine Laude, Christine Buosi, Yannick Capmarty, Christophe Malaprade, Francis Iung

« JANINE, MA PLACE DANS LE MONDE »
réalisateur : Felipe Vargas

JOUR DE TOURNAGE N° 9

Éphémérides
Levé : 0h40 – Couché : 21h01

Météo
7°C / 14°C – Temps : averse possibles
Risques précipitations : 30 %



lieux repas : sur place

HORAIRES : 6H30 – 11H00
& 17h00 – 21h00
P.A.T. : 6H30
PREPA : 5H00
BRUNCH : 9h00 durant la tournage
REPAS : sandwich le soir

Florian RIFFARD	Aurélié VADEPIED	Alicia ALFRED
06 79 95 46 79	06 64 42 15 17	06 60 02 07 61

FEUILLE DE SERVICE DU VENDREDI 14 MAI

Notes à l'équipe : Couvrez-vous en cette matiné

LIEUX DE RENDEZ-VOUS ET TOURNAGE: a) Tunnel entre la Garonne et l'av de la Garonnette / au niveau du numéro 62 Av de la Garonnette, Toulouse

TRANSPORTS EN COMMUN : M^B – Palais de Justice (ATTENTION : Premier départ à 5h15)

SEQ	EFFET	DECORS	HORAIRES	RÔLES	CONT.
33	EXT MATIN	PONT DES CATALANS	5h00 (PAT 6h30) jusqu'à 11h	Janine	J6
PAUSE					
19	EXT SOIR	PLACE SAINT SERVIN	17h jusqu'à 21h00	Janine	J3

EN CAS DE PLUIE : INT APPART THIERRY ET JANINE (avec Alain et Cécile) PAT 9h00

N°	COMEDIEN	RÔLE	SEQUENCES	Mise en Place	H.M.C.	P.A.T.
1	Cécile Duriez	Janine	33 //	6h00	5h45	6h30

SILHOUETTES	NOM	SEQUENCES	Sur Place	P.A.T.
Ambulanciers		33	6h00	6h30

CONVOCATIONS

MISE EN SCENE	Sur Place : 5h00
ACCESSOIRES	Sur Place : 5h00
MAQUILLAGE / COIFFURE	Sur Place : 5h45
IMAGE	Sur Place : 5h00
ELECTRICITE	Sur Place : 5h00
SON	Sur Place : 6h00
REGIE / PRODUCTION	Sur Place : 5h00

Source : <http://janinemisenscene.blogspot.fr/2010/10/exemple-de-feuille-de-service.html> (dernière consultation le 3 juin 2017).

ANNEXE 5 : Charte de l'AFAR

CHARTRE de L'AFAR

1 – défense du métier

Les membres de l'Afar s'engagent à tout mettre en œuvre pour que la fonction d'assistant-réalisateur soit reconnue, défendue et respectée, dans la plénitude des responsabilités qu'elle recouvre.

2 – de la qualité

Les membres de l'Afar s'engagent à servir et à promulguer le label de qualité de l'association : - par la qualité de leur travail quotidien dans l'accomplissement de leur fonction au sein de l'équipe du film. - en portant à la connaissance des employeurs comme des autres membres de la profession (techniciens, ouvriers, comédiens) l'existence de ce label de qualité. Chaque membre s'engage à demander à la production qui l'emploie, et ce par voie de contrat, que la mention "a.f.a.r." figure au générique du film produit, à côté du nom du technicien.

3 – des minima syndicaux

Les membres de l'Afar s'engagent à ne pas accepter de contrat de travail qui ne respecterait pas les conventions collectives de la production cinématographique, tant dans le domaine du droit du travail qu'en termes de conditions de salaire. En ce sens, tout contrat non-conforme à la législation du travail en vigueur devra être non seulement refusé par les membres de l'Afar mais aussi dénoncé auprès de l'association. Toujours aux mêmes fins, tout contrat proposant des conditions de salaire inférieures aux minima dits "syndicaux", et établis par lesdites conventions collectives de manière semestrielle, sera refusé comme tel par les membres de l'Afar. Cela vaut entre autre pour le montant du salaire hebdomadaire, mais aussi et de la même façon pour le paiement des heures supplémentaires, des heures majorées (de nuit, des samedis, des dimanches, des jours fériés), des jours de voyages, ainsi que pour le respect des journées dites de "récupération". Toutefois, les membres de l'Afar pourront proposer l'ajout d'un avenant au contrat d'engagement, qui précisera la mise en participation du manque à gagner, au premier franc des recettes producteur. De plus, il sera donné à chaque membre de l'Afar la possibilité d'un "coup de cœur" annuel, ne de façon à laisser à chacun la liberté de participer à une production qui lui tiendrait particulièrement à cœur et dont les moyens de financement ne permettraient pas le respect des conditions mentionnées ci-dessus.

4 – des conditions de travail

Les membres de l'Afar s'engagent à tout mettre en œuvre pour que les conditions de travail au sein de la production soient respectées, afin de disposer de tous les outils nécessaires à un travail professionnel et de qualité. Au-delà des dispositions légales et salariales énoncées ci-dessus, le premier assistant-réalisateur se doit :

1) de faire respecter ce qui lui semble être un temps minimum de préparation par rapport à un projet donné.

2) de faire exister une structure d'équipe mise en scène du type :

1er assistant - 2eme assistant – 3 ème assistant et/ou un Stagiaire mise en scène (hors stages dit "conventionnés")

structure minimum requise et pourtant trop souvent remise en cause pour des raisons économiques. Ces demandes ont pour objectif :

* de conserver à chaque membre de l'équipe mise en scène une juste attribution de ses tâches et d'offrir ainsi au metteur en scène un confort de travail.

* de rester sur des bases horaires journalières et hebdomadaires "raisonnables", afin de préserver la qualité du travail.

* d'assurer une formation de qualité aux futurs assistants-réalisateurs . D'autre part, aucun assistant n'étant censé ignorer les conventions collectives de la production cinématographique, les membres de l'Afar s'engagent à les appliquer autant que faire se pourra.

5 – et de la loyauté

Les membres de l'Afar s'engagent à faire preuve de solidarité et de loyauté à l'égard de l'Afar et de ses autres membres. La solidarité, car en cas de refus par un membre de l'Afar d'un contrat de travail ou d'un projet, pour une des raisons énoncées dans cette charte, les autres membres de l'association s'engagent à refuser également le projet dénoncé. La loyauté, car chaque membre de l'Afar s'engage à porter à la connaissance de l'association toute proposition de projet qui lui serait faite, qu'il l'accepte (afin de connaître son calendrier de disponibilités) ou qu'il ne puisse pas l'accepter (afin de permettre à l'association d'en faire profiter les autres membres).

Chaque membre de l'Afar s'engage à respecter au mieux tous les points énoncés dans cette charte et à porter ainsi au plus haut l'estime de son association et de son métier.

ANNEXE 6 : Filmographies

Euric Allaire

- Premier assistant

- 1996 : *XY, drôle de conception* de Jean-Paul Lilienfeld
1996 : *Les Caprices d'un fleuve* de Bernard Giraudeau
1996 : *Les Aveux de l'innocent* de Jean-Pierre Améris
1997 : *La Nuit du destin* de Abdelkrim Bahloul
1999 : *Mauvaises fréquentations* de Jean-Pierre Améris
2000 : *Le Grand Patron* de (Série TV)
2001 : *C'est la vie* de Jean-Pierre Améris
2002 : *Filles perdues, cheveux gras* de Claude Duty
2002 : *Mortes de préférence* de Jean-Luc Breitenstein
2003 : *Bienvenue au gîte* de Claude Duty
2003 : *Le Soleil assassiné* de Abdelkrim Bahloul
2004 : *Casablanca Driver* de Maurice Barthélémy
2005 : *Tu vas rire, mais je te quitte* de Philippe Harel
2005 : *Anthony Zimmer* de Jérôme Salle
2006 : *Quatre étoiles* de Christian Vincent
2007 : *Ma place au soleil* de Eric de Montalier
2007 : *UV* de Gilles Paquet-Brenner
2008 : *Paris* de Cédric Klapisch
2008 : *Baby blues* de Diane Bertrand
2009 : *Une Semaine sur deux (et la moitié des vacances scolaires)* de Ivan Calbérac
2009 : *Suite noire* de (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)
2010 : *Gigola* de Laure Charpentier
2011 : *Raspoutine* de Josée Dayan
2012 : *Nos retrouvailles* de Josée Dayan
2012 : *De rouille et d'os* de Jacques Audiard
2013 : *Le Clan des Lanzac* de Josée Dayan
2013 : *La Rupture* de Laurent Heynemann
2013 : *Indiscrétions* de Josée Dayan
2015 : *L'odeur de la mandarine* de Gilles Legrand
2015 : *Démons* de Marcial Di Fonzo Bo
2015 : *Orage* de Fabrice Camoin
2015 : *Je compte sur vous* de Pascal Elbé

2016 : *Le Passe-muraille* de Dante Desarthe

2017 : *Marie-Francine* de Valérie Lemerrier

- Réalisateur

1991 : *Contretemps* (Court métrage)

2005 : *Zézette au Caniwash* (Court métrage)

Elsa Amiel

-Troisième assistante

2000 : *Comédie de l'innocence* de Raoul Ruiz

- Deuxième assistante

2003 : *Depuis qu'Octar est parti ...* de Julie Bertuccelli

- Première assistante

2001 : *Le Stade de Wimbledon* de Mathieu Amalric

2001 : *Là, ce jour* de Thomas Salvador (Court métrage)

2004 : *La Danse éternelle* d'Hiam Abbass

2004 : *Le Silence* d'Orso Miret

2004 : *Le Pont des arts* d'Eugène Green

2005 : *Cache cache* d'Yves Caumon

2006 : *Les Signes* d'Eugène Green (Court métrage)

2006 : *Les Amitiés maléfiques* d'Emmanuel Bourdieu

2008 : *Nulle part terre promise* d'Emmanuel Finkiel

2009 : *Les Beaux gosses* de Riad Sattouf

2010 : *Tournée* de Mathieu Amalric

2010 : *L'Illusion comique* de Mathieu Amalric

2011 : *L'Apollonide (souvenirs de la maison close)* de Bertrand Bonello

2012 : *Camille redouble* de Noémie Lvovsky

2013 : *Joséphine* de Agnès Obadia

2014 : *Saint Laurent* de Bertrand Bonello

2015 : *Je ne suis pas un salaud* de Emmanuel Finkiel

2017 : *Demain et tous les autres jours* de Noémie Lvovsky

- Réalisatrice

2007 : *Faccia d'Angelo* (Court métrage)

2011 : *Ailleurs seulement* (Court métrage)

Luc Béraud

- Assistant réalisateur

1969 : *Cinéastes de notre temps* (Série Télévisée documentaire assistant réalisateur sur 1 épisode)

1971 : *Le Laboratoire de l'angoisse* de Patrice Leconte (Court métrage)

1973 : *La Maman et la putain* de Jean Eustache

1973 : *La Famille heureuse* (Famille Gazul) de Patrice Leconte (Court métrage)

1974 : *Glissements progressifs du bonheur* de Alain Robbe-Grillet

1974 : *Céline et Julie vont en bateau* de Jaques Rivette

1974 : *Mes Petites Amoureuse* de Jean Eustache

1975 : *Le Jeu avec le feu* de Alain Robbe-Grillet

1976 : *La Meilleure façon de marcher* de Claude Miller

1977 : *Dites-lui que je l'aime* de Claude Miller

1977 : *Une Sale Histoire* de Jean Eustache

Denis Bergonhe

- Premier assistant

- 1993 : *Les Marmottes* de Élie Chouraqui
1994 : *Les Roseaux sauvages* de André Téchiné
1998 : *Le Clone* de Fabio Conversi
1999 : *C'est pas ma faute !* de Jacques Monnet
2000 : *Amazone* de Philippe de Broca
2001 : *Mon père, il m'a sauvé la vie* de José Giovanni
2001 : *Tanguy* d'Étienne Chatiliez
2002 : *Décalage horaires* de Danièle Thompson
2003 : *Pas si grave* de Bernard Rapp
2003 : *La Petite Lili* de Claude Miller
2004 : *La Confiance règne* d'Étienne Chatiliez
2006 : *Fauteuils d'orchestre* de Danièle Thompson
2007 : *Un Secret* de Claude Miller
2008 : *Agathe Cléry* d'Étienne Chatiliez
2009 : *Le Code a changé* de Danièle Thompson
2012 : *L'oncle Charles* d'Étienne Chatiliez
2013 : *Des gens qui s'embrassent* de Danièle Thompson
2013 : *Des Frères et des sœurs* de Anne Giafferi
2014 : *La Vie à l'envers* de Anne Giafferi
2014 : *La Famille Belier* d'Eric Lartigau
2015 : *Ange et Gabrielle* de Anne Giafferi
2016 : *Cézanne et moi* de Danièle Thompson

Jean-Philippe Blime

- Troisième assistant

1990 : *Le Fantôme de l'Opéra* (Série TV, troisième assistant sur 2 épisodes)

- Deuxième assistant

1990 : *Tinikling* ou 'la madonne et le dragon' de Samuel Fuller

1991 : *Maigret* (Série TV, deuxième assistant sur 1 épisode)

1992 : *Hercule Poirot* (Série TV, deuxième assistant sur 1 épisode)

1992 : *Tchin-Tchin (Cin cin)* de Gene Saks

1994 : *Entretien avec un vampire (Interview with the vampire)* de Neil Jordan

-Premier assistant

1992 : *Le Cahier volé* de Christine Lipinska

1995 : *Tom est tout seul* de Fabien Onteniente

1995 : *Jefferson à Paris (Jefferson in Paris)* de James Ivory

1995 : *Forget Paris* de Billy Crystal

1998 : *Bingo !* de Maurice Illouz

1998 : *Alissa* de Didier Goldschmidt

1999 : *Les Parasites* de Philippe de Chauveron

2000 : *André le magnifique* d'Emmanuel Silvestre et Thibault Staib

- Directeur de producteur

1996 : *Hercule Poirot* (Série TV, directeur de production sur 1 épisode)

1997 : *Firelight – Le lien secret* de William Nicholson

2000 : *Elie annonce Semoun* de Elie Semoun

2002 : *Mon idole* de Guillaume Canet.

Jérôme Borenstein

- Troisième assistant

1991 : *Women&men 2 : in love there are no rules (The Art of seduction)* de Walter Bernstein, Mike Figgis et Kristi Zea

- Deuxième assistant

1993 : *Spender : the French collection* de Matt Forrest

1993-1994 : *Highlander* (Série TV, second assistant sur 10 épisodes)

1995 : *Forget Paris* de Billy Crystal

1996 : *Cap danger* de Fred Gerber

- Premier assistant

1997 : *Highlander* (Série TV, premier assistant sur 2 épisodes)

1997 : *La Leçon de Tango* (The Tango lesson) de Sally Potter (équipe française)

1998 : *Armageddon* de Michael Bay (équipe française)

1998 : *Passion interdite* de Thierry Binisti

1999 : *Pepe Carvalho* (Série Tv, premier assistant sur 1 épisode)

2000 : *Cours toujours* de Dante Desarthe

2000 : *The man who cry – Les Larmes d'un homme* de Sally Potter

2002 : *Femme fatale* de Brian De Palma

2003 : *Fusion* (The Core) de Jon Amiel (équipe française)

2004 : *Before sunset* de Richard Linklater

2004 : *Sex and the city* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

2004 : *San Antonio* de Frédéric Auburtin

2005 : *Munich* de Steven Spielberg

2006 : *Les Soprano* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

2006 : *L'école pour tous* d'Eric Rochant

2007 : *Alice et Charlie* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

2007 : *Rush Hour 3* de Brett Ratner

2008 : *Hello Goodbye* de Graham Guit

2009 : *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino (équipe française)

2009 : *Le Temps qu'il reste* d'Elia Suleiman

2011 : *La Loi selon Bartoli* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

2011 : *Le Roman de ma femme* de Jamshed Usmonov

2011 : *Le Skylab* de Julie Delpy

2012 : *Antigone 34* (Série TV, premier assistant sur 3 épisodes)

2013 : *Moëbus* de Eric Rochant

2014 : *The Cosmopolitans* de Whit Stillman

2015 : *Versailles* (Série TV, premier assistant sur 2 épisodes)

2016 : *Past Life* d'Avi Nesher

2017 : *La Monnaie de leur pièce* d'Anne Le Ny

Ali Cherkaoui

- Troisième assistant

1995 : *Solomon & Sheba* de Robert M. Young

1996 : *Lalla Hoby* de Mohamed Abderrahman Tazi

- Deuxième assistant

1999 : *La Momie (The Mummy)* de Stephen Sommers (équipe marocaine)

2000 : *L'enfer du devoir (Rules of Engagement)* de William Friedkin (équipe marocaine)

2000 : *Les Mille et une nuits* (Série TV, deuxième assistant sur 2 épisodes)

2000 : *Gladiator* de Ridley Scott (équipe marocaine)

2001 : *Spy game, jeu d'espions* de Tony Scott (équipe marocaine)

2001 : *La Chute du Faucon noir (Black Hawk Down)* de Ridley Scott (équipe marocaine)

2002 : *Frères du désert (The Four Feathers)* de Shekhar Kapur (équipe marocaine)

2002 : *Napoléon* (Série TV, deuxième assistant sur 4 épisodes)

2004 : *Sex and the city* (Série TV, deuxième assistant sur 2 épisodes)

2004 : *Alexandre (Alexander)* de Oliver Stone (équipe marocaine)

2005 : *Danny the dog* de Louis Leterrier

2005 : *Palais Royal !* de Valérie Lemerrier (équipe belge)

2005 : *Munich* de Steven Spielberg (équipe française)

- Premier assistant

1998 : *Projet BW* de Martin Arnaldo (Court métrage)

1999 : *Pour une fois qu'on était samedi* de Maud Baignères (Court métrage)

2000 : *Le Mur* de Faouzi Bensaïdi (Court métrage)

2001 : *Trajets* de Faouzi Bensaïdi (Court métrage)

2002 : *Napoléon* (Série TV, premier assistant sur 4 épisodes)

2003 : *Le Divorce* de James Ivory

2005 : *Marock* de Laïla Marrakchi

2005 : *Tenerife* de Chantal Hébert et Phil Comeau (Documentaire Télévisé)

2006 : *Le Diable s'habille en Prada (The Devil Wears Prada)* de David Frankel (équipe française)

2007 : *Je suis de Titov Veles (Jas sum od Titov Veles)* de Teona Strugar Mitevska

2007 : *Entourage* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

2008 : *Phénomènes (The Happening)* de M. Night Shyamalan (équipe française)

2009 : *G.I Joe – Le Reveil du cobra (G.I. Joe: The Rise of Cobra)* de Stephen Sommers

2009 : *Julie & Julia* de Nora Ephron (équipe française)
2009 : *Nine milles down* de Anthony Waller
2010 : *Circus Columbia* de Danis Tanovic
2001 : *Bienvenue à Monte Carlo (Monte Carlo)* de Thomas Bezucha (tournage France et Monaco)
2011 : *Hugo Cabret* de Martin Scorsese (équipe française)
2012 : *The Woman who brushed off her tears* de Teona Strugar Mitevska
2012 : *The Far cry experience* (Série TV, premier assistant sur 5 épisodes)
2013 : *Ni de jintian he wo de mingtian* de Ming Lang Chen
2013 : *Rock the casbah* de Laïla Marrakchi
2013 : *Homeland* (Série TV, premier assistant sur 2 épisodes)
2014 : *Perception* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)
2014 : *Itar el-layl* de Tala Hadid
2014 : *Hunger Games : La révolte première partie (The Hunger Games: Mockingjay - Part 1)* de Francis Lawrence (équipe française)
2015 : *Le Bureau des légendes* (Série TV, premier assistant équipe marocaine)
2015 : *Hunger Games : La révolte deuxième partie (The Hunger Games: Mockingjay - Part 2)* de Francis Lawrence (équipe française)
2016 : *Pattaya* de Franck Gastambide
2016 : *Mars* (Série TV, premier assistant sur 6 épisodes)

Alain Corneau

- Premier assistant

1969 : *Istanbul, mission impossible* de Roger Corman

1969 : *Le Temps de vivre* de Bernard Paul

1969 : *L'Américain* de Marcel Bozzuffi

1970 : *L'Aveu* de Costa-Gavras

1970 : *Élise ou la vraie vie* de Michel Drach

1970 : *Un Été sauvage* de Marcel Camus

1970 : *Le Mur de l'Atlantique* de Marcel Camus

1971 : *Ça n'arrive qu'aux autres* de Nadine Trintignant

1974 : *Les Deux mémoires* de Jorge Semprún (Documentaire)

Christopher Granier Deferre

- Deuxième assistant

- 1993 : *Antoine Rives, juge du terrorisme* (Série T, deuxième assistant sur 5 épisodes)
1993 : *Des héros ordinaires : le prix d'une femme* de Gérard Krawczyk
1994 : *L'Immeuble* de Gilles Béhat
1995 : *Le Petit Garçon* de Pierre Granier-Deferre
1995 : *Jefferson à Paris (Jefferson in Paris)* de James Ivory
1995 : *La Femme dangereuse* de Gilles Béhat
1996 : *Surviving Picasso* de James Ivory (Second assistant sur l'équipe française)
1998 : *La Voie est libre* de Stéphane Clavier
1999 : *Star Wars épisode 1 : la menace fantôme (The Phantom Menace)* de George Lucas

- Premier assistant

- 1996 : *Un Chantage en or* de Hugues de Laugardière
1996 : *La Propriétaire (The Proprietor)* de Ismail Merchant (équipe française)
1998 : *La Fille d'un soldat ne pleure jamais (A Soldier's Daughter Never Cries)* de James Ivory
1999 : *Rembrandt* de Charles Matton
2000 : *Les 9 vies* de Tomas Katz de Ben Hopkins
2000 : *La Coupe d'or (The Golden Bowl)* de James Ivory
2001 : *Football* de Gaby Dellal (Court métrage)
2002 : *Plein gaz (Thunderpants)* de Peter Hewitt
2003 : *Léonardo* (Série TV documentaire, premier assistant sur 3 épisodes)

- producteur

- 1998 : *Le Bel boy* de Renaud Alcalde (Producteur)
1999 : *Rembrandt* de Charles Matton (Producteur associé)
2001 : *Annotations* de Christophe Gérard (Court métrage – Producteur)
2003 : *Victoria station* de Douglas Hodge (Court métrage – Producteur associé)
2003 : *Transports amoureux* de Renaud Alcalde (Court métrage – Producteur)
2004 : *Ne quittez pas !* de Arthur Joffé (Directeur de production)
2004 : *Arsène Lupin* de Jean-Paul Salomé (Producteur associé)
2004 : *Alive* de Frédéric Berthe (Directeur de production tournage UK)
2005 : *Les Chevaliers du ciel* de Gérard Pirès (Producteur associé)

2006 : *Désaccord parfait* d' Antoine de Caunes (Co-Producteur)

2007 : *Angel* de François Ozon (Co-Producteur)

2008 : *Mes amis, mes amours* de Lorraine Lévy (Directeur de production)

2008 : *The Hide* de Marek Losey (Producteur)

2008 : *Lol* de Lisa Azuelos (Directeur de production)

2009 : *Amore (Io sono l'amore)* de Luca Guadagnino (Producteur délégué tournage UK)

2010 : *Nous trois* de Renaud Bertrand (Directeur de production)

2010 : *First time* de Adam Wimpenny (Producteur délégué)

2010 : *HH, Hitler à Hollywood* de Frédéric Sojcher (Producteur délégué)

2010 : *The Holiday* de Ida Akesson (Court métrage – Producteur associé)

2010 : *Siren* de Andrew Hull (Producteur)

2010 : *Rojin* de Chiman Rahimi (Court métrage – Producteur délégué)

2011 : *A Thousand kisses deep* de Dana Lustig (Directeur de production et Co-Producteur)

2012 : *Après mai* de Olivier Assayas (Producteur délégué tournage UK)

2013 : *Des gens qui s'embrassent* de Danièle Thompson (Directeur de production tournage UK)

2013 : *Cast offs* de Garrick Lee Hamm (Court métrage – Producteur)

2013 : *Le Weenk-end* de Christopher Granier-Deferre (Producteur)

2013 : *Chance Meeting* de Destiny Ekaragha (Court métrage – Producteur délégué)

2013 : *Gone too far* de Destiny Ekaragha (Producteur)

2013 : *Coconut shy* de Bradley Porter (Court métrage – Producteur délégué)

2014 : *Une Rencontre* de Lisa Azuelos (Producteur délégué tournage UK)

2015 : *Les Profs 2* de Pierre-François Martin-Laval (Directeur de production tournage UK)

2015 : *Belles familles* de Jean-Paul Rappeneau (Producteur délégué tournage UK)

2016 : *Personal shopper* de Olivier Assayas (Directeur de production tournage UK)

2016 : *The Young Lady (Lady Macbeth)* de William Oldroyd (Producteur délégué)

2016 : *The Levelling* de Hope Dickson Leach (Producteur délégué)

2016 : *Demain tout commence* de Hugo Gélin (co-Producteur)

2017 : *We are tourists* de O'ar Pali et Remy Bazerque (Producteur délégué)

2017 : *Apostasy* de Dan Kokotajlo (Producteur délégué)

2017 : *Happy end* de Michael Haneke (Directeur de production tournage UK)

2017 : *Pigs and courgettes* de Kyoko Miyake (Court métrage – Producteur délégué)

Nicolas Guy

- Deuxième assistant

1992 : *Siméon* d'Euzhan Palcy

1995 : *Le Nouveau Monde* d'Alain Corneau

1995 : *Cœurs Caraïbes* (Série TV, deuxième assistant sur 4 épisodes)

1995 : *Les Trois Frères* de Didier Bourdon et Bernard Campan

1996 : *Aventures Caraïbes* (Série TV, deuxième assistant sur 4 épisodes)

- Premier assistant

1996 : *Highlander* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

1998 : *Restons groupés* de Jean-Paul Salomé

1998 : *Hanuman* de Fred Fougea

1999 : *Le fils du Français* de Gérard Lauzier

2000 : *L'Insomnie* de Douglas Law (Court métrage)

2001 : *Belphégor, le fantôme du Louvre* de Jean-Paul Salomé

2003 : *Le Pharmacien de garde* de Jean Veber

2004 : *L'Enquête corse* de Alain Berbérian

2005 : *Danny the dog* de Louis Leterrier

2005 : *Virgil* de Mabrouk El Mechri

2006 : *La Maison du bonheur* de Dany Boon

2007 : *L'Île aux trésors* de Alain Berbérian

2007 : *Le Fantôme de mon ex* de Charlotte Brändström

2007 : *Ma fille est innocente* de Charlotte Brändström

2008 : *Bienvenue chez les ch'tis* de Dany Boon

2008 : *De sang et d'encre* de Charlotte Brändström

2009 : *Bambou* de Didier Bourdon

2010 : *La Rafle* de Rose Bosch

2010 : *Rien à déclarer* de Dany Boon

2011 : *Case départ* de Lionel Steketeé, Fabrice Eboué et Thomas N'Gijol

2014 : *Supercondriaque* de Dany Boon

2016 : *Raid dingue* de Dany Boon

Laurent Herbiert

- Deuxième assistant

1987 : *Paire d'as* (Série Tv)

1988 : *La Belle Anglaise* (Série TV)

1989 : *A corps et à cris* de Josée Dayan

1990 : *Feu sur le candidat* de Agnès Delarive

1990 : *Dancing machine* de Gilles Béhat

1998 : *A tout jamais : une histoire de Cendrillon (Ever After)* de Andy Tennant

- Premier assistant

1989 : *Les Compagnons de l'aventure* (Série TV, premier assistant sur 2 épisodes)

1989 : *A Quiet Conspiracy* (Mini Série TV)

1990 : *Force de frappe* (Série TV)

1990 : *La Famille Ramdam* (Série TV)

1991 : *Attachez vos ceintures* (Série TV)

1992 : *La Guerre des privés* (Série TV)

1992 : *Joy à Hong Kong* de Leo Daniel

1993 : *Le Fils de la panthère rose* de Blake Edwards

1993 : *Pain perdu* de Tiéri Barié (Court métrage)

1995 : *Belle époque* (Série TV, premier assistant sur 3 épisodes)

1995 : *Adultère, mode d'emploi* de Christine Pascal

1995 : *Lulu roi de France* de Bernard Uzan

1996 : *Adorable Petite Bombe* de Philippe Muyl

1996 : *Tout ce qui brille* de Lou Jeunet

1997 : *Clandestins* de Denis Chouinard et Nicolas Wadimoff

1997 : *Capitaine au long cours* de Bianca Conti Rossini

1997 : *Incognito* de John Badham

1997 : *Le Roi en son moulin* de Jacob Berger

1998 : *Ça n'empêche pas les sentiments* de Jean-Pierre Jackson

1998 : *Le Monde à l'envers* de Rolando Colla

1998 : *Hanuman* de Fred Fougea

1999 : *L'Extravagante Madame Pollifax* de Anthony Pullen Shaw

1999 : *Monsieur Naphtali* de Olivier Schatzky

1999 : *Une pour toutes* de Claude Lelouch

2001 : *Le Roman de Lulu* de Pierre-Olivier Scotto

2001 : *Chère Marianne* (Série TV, premier assistant sur 2 épisodes)
2001 : *CQ* de Roman Coppola
2002 : *Napoléon* (Série TV, premier assistant sur 4 épisodes)
2003 : *7 ans de mariage* de Didier Bourdon
2003 : *Pas sur la bouche* d'Alain Resnais
2004 : *San Antonio* de Frédéric Auburtin
2004 : *Alive* de Frédéric Berthe
2005 : *Palais royal !* de Valérie Lemerrier

- Réalisateur

1995 : *Le Poids du ciel* (Court métrage)
2006 : *Mon colonel*
2009 : *Adieu De Gaulle adieu*
2011 : *Le Chant des sirènes*
2012 : *Manipulations*
2014 : *Les Trois silences*
2015 : *Malaterra* (Mini Série TV - 4 épisodes)
2016-2017 : *Glacé* (Série TV – 6 épisodes)

- Scénariste

1995 : *Le poids du ciel* de Laurent Herbier (Court métrage)
2006 : *Mon colonel* de Laurent Herbier
2009 : *Adieu De Gaulle adieu* de Laurent Herbier
2009 : *Les Herbes folles* de Alain Resnais
2010 : *Ce jour là, tout à changé* (Série TV, scénariste sur 1 épisode)
2011 : *Le Chant des sirènes* de Laurent Herbier
2012 : *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais
2014 : *Aimer, boire et chanter* d'Alain Resnais
2016-2017 : *Glacé* (Série TV – 6 épisodes)

Christophe Jeauffroy

- Premier assistant

- 1993 : *Les Quatre lumières* de Rached M'Dini
- 1994 : *Une Femmes dans l'ennui* de Michel Couvelard
- 1996 : *Une souris verte* de Orso Miret (Court métrage)
- 1997 : *Le Marchant de sable* de Nicolas Koretzky (Court métrage)
- 1997 : *Jeunesse* de Noël Alpi
- 1997 : *Francorusse* de Alexis Miansarow
- 1999 : *Prison à domicile* de Christophe Jacrot
- 1999 : *Inséparables* de Michel Couvelard
- 1999 : *Le Poisson bleu* de Eric Mahé
- 2000 : *Boulevard du palais* (Série TV, premier assistant sur 2 épisodes)
- 2001 : *Le Nouveau Big bang* de Nicolas Koretzky (Court métrage)
- 2001 : *Chronique danoise* de Eric Mahé (Court métrage)
- 2003 : *Le Ventre de Juliette* de Martin Provost
- 2003 : *Zéro défaut* de Pierre Schoeller
- 2003 : *Un Homme, un vrai* de Arnaud Larrieu et Jean-Marie Larrieu
- 2003 : *Tiresia* de Bertrand Bonello
- 2004 : *Un Baiser sur le front* de Eric Mahé (Court métrage)
- 2004 : *Les Revenants* de Robin Campillo
- 2005 : *Peindre ou faire l'amour* de Arnaud Larrieu et Jean-Marie Larrieu
- 2005 : *Le Domaine perdu* de Raoul Ruiz
- 2006 : *Cœurs* d'Alain Resnais
- 2006 : *Mon fils à moi* de Martial Fougeron
- 2008 : *De la guerre* de Bertrand Bonello
- 2009 : *Les Herbes folles* d'Alain Resnais
- 2012 : *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais
- 2014 : *Aimer, boire et chanter* d'Alain Resnais

- Producteur

- 2001 : *Où va la nuit* de Martin Provost
- 2012 : *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais (Co-Producteur)
- 2013 : *Henri* de Yolande Moreau (Producteur associé)
- 2014 : *Aimer, boire et chanter* d'Alain Resnais (Producteur délégué)
- 2015 : *Floride* de Philippe Le Guay (Producteur délégué)

Véronique Labrid

- Deuxième assistante

1984 : Les Parents ne sont pas simples cette année de Marcel Jullian

1984 : Marche à l'ombre de Michel Blanc

- Première assistante

1991 : *L'Année de l'éveil* de Gérard Corbiau

1991 : *Un Amour de banquier* de Ian Toynton

1993 : *Des héros ordinaires : le prix d'une femmes* de Gérard Krawczyk

1994 : *Une qui promet* de Marianne Lamour

1995 : *En mai, fais ce qu'il te plaît* de Pierre Grange

1995 : *Danse avec la vie* de Michel Favart

1997 : *L'Histoire du samedi* (Série TV, première assistante sur 1 épisode)

1997 : *Mauvaises affaires* de Jean-Louis Bertuccelli

1998 : *La Patinoire* de Jean-Philippe Toussaint

1999 : *Civilisées* de Randa Chahal Sabag

2001 : *La Fille de Keltoum* de Mehdi Charef

2001 : *Sexy boys* de Stéphane Kazandjian

2003 : *Chouchou* de Merzak Allouache

2003 : *Tempo* de Eric Styles

2003 : *Le Cerf-volant* de Randa Chahal Sabag

2004 : *Le Choix de Macha* de Marianne Lamour

2004 : *L'Incruste, fallait pas le laisser entrer !* de Alexandre Castagnetti et Corentin Julius

2005 : *Le Temps qui reste* de François Ozon

2006 : *Camping* de Fabien Onteniente

2007 : *L'Auberge rouge* de Gérard Krawczyk

2008 : *Disco* de Fabien Onteniente

2009 : *Coco* de Gad Elmaleh

2009 : *Divorces !* de Valérie Guignabodet

2010 : *Camping 2* de Fabien Onteniente

2011 : *Les Aventures de Philibert, capitaine puceau* de Sylvain Fusée

2012 : *Stars 80* de Frédéric Forestier et Thomas Langmann

2013 : *La Grande Boucle* de Laurent Tuel

2015 : *Le Grand Partage* de Alexandra Leclère

2017 : *Star 80, la suite* de Frédéric Auburtin et Thomas Langmann

Philippe Landoulsi

- Deuxième assistant

1986 : *Le Lieu de crime* d'André Téchiné

- Premier assistant

1988 : *Beckett Directs Beckett: Krapp's Last Tape by Samuel Beckett* de Walter D. Asmus

1994 : *Prêt à porter (Ready to wear)* de Robert Altman

1995 : *Les Grandes Personnes* de Daniel Moosmann

1998 : *Le Plaisir (et ses petits tracas)* de Nicolas Boukhrief

2002 : *Mon idole* de Guillaume Canet

2006 : *La Traductrice* de Elena Hazanov

2006 : *Les Aristos* de Charlotte de Turckheim

- Réalisateur

1995 : *Fils unique* (Court métrage)

2008 : *La Volière* (Court métrage)

2011 : *Saint Valentin* (Court métrage)

2015 : *Folles, Folles, Folles !* (Court métrage)

2016 : *Service rendu* (Court métrage)

2016 : *Sans merci* (Court métrage)

Sonia Larue

- Deuxième assistante

- 1995 : *Les Milles* de Sébastien Grall
- 1995 : *Le Bonheur est dans le pré* d'Etienne Chatiliez
- 1997 : *Fred* de Pierre Jolivet
- 1998 : *Le Clone* de Fabio Conversi
- 1998 : *Alissa* de Didier Goldschmidt

- Première assistante

- 2002 : *Le Frère du guerrier* de Pierre Jolivet
- 2003 : *Filles uniques* de Pierre Jolivet
- 2003 : *Je t'aime, je t'adore* de Bruno Bontzolakis
- 2005 : *L'Annuaire* de Diane Bertrand
- 2006 : *Transylvania* de Tony Gatlif

- Réalisatrice

- 2008 : *Rosalie s'en va* (Court métrage)
- 2010 : *L'Enfant do* (Court métrage)
- 2014 : *Du grain à moudre* (Court métrage)

- Directrice de casting

- 2015 : *Les Châteaux de sable* d'Olivier Jahan
- 2015 : *La Taularde* d'Audrey Estrougo
- 2016 : *La Fille de Brest* d'Emmanuelle Bercot

Fany Lecendre

- Assistante réalisateur

- 2011 : *Dérive* de Rémi Jennequin (Court métrage Fémis)
- 2012 : *Bénédictte* de Kostia Petit (Moyen métrage)
- 2012 : *Bindi* de Raphaël Holt (Court métrage Louis Lumière)
- 2012 : *Red 2* de Dean Parisot.
- 2013 : *Agit Pop* de Nicolas Pariser (Moyen métrage)
- 2013 : *Les recettes du bonheur* de Lasse Hallström.
- 2013 : *Mea Culpa* de Fred Cavayé.
- 2013 : *The hundred feet journey* de Lasse Hallström.
- 2013 : *Veloma* de Raphaël Holt (Court métrage Fresnoy)
- 2013 : *En famille* de Jonathan Barré (Série)
- 2014. *Les petits meurtres d'Agatha Christie* de Marc Angelo
- 2014 : *Dheepan* de Jacques Audiard
- 2014 : *En mai fais ce qu'il te plait* de Christian Carion
- 2015. *Planetarium* de Rebecca Zlotowski
- 2016. *Annihilation* de Alex Garland
- 2016. *Jackie* de Pablo Larrain

- Chef de file

- 2012 : *Red 2* de Dean Parisot
- 2012-2013 : *Safe* de Fred Cavayé.
- 2013 : *The hundred feet journey* de Lasse Hallström.

- Réalisatrice

- 2012. *Un Jour Rêvé pour le Poisson Banane* (Court métrage)
- 2013. *Une Libellule en Hiver* (Court métrage)
- 2013. *Les Enfants Indigo* (Court métrage)
- 2013. *Revolution* (Clip)
- 2014. *Northern Light* (Court métrage)

Alain Olivieri

- Premier assistant

- 1991 : *Le Brasier* de Eric Barbier
1991 : *Van Gogh* de Maurice Pialat
1991 : *Le trou de la corneille* de François Hanss
1993 : *L’Affaire Seznec* de Yves Boisset
1994 : *Grande Petite* de Sophie Fillières
1995 : *Mécaniques célestes* de Fina Torres
1996 : *Quand les étoiles rencontrent la mer* de Raymond Rajaonarivelo
1997 : *La Vérité si je mens !* de Thomas Gilou
1998 : *Charité biz’ness* de Thierry Barthes et Pierre Jamin
1999 : *Les Enfants du marais* de Jean Becker
1999 : *Juliette* de Jérôme Foulon
2000 : *Les Savates du bon Dieu* de Jean-Claude Brisseau
2000 : *Code inconnu : récit incomplet de divers voyages* de Michael Haneke
2001 : *Les Gens en maillot de bain ne sont pas (forcement) superficiels* de Eric Assous
2001 : *La Vérité si je mens ! 2* de Thomas Gilou
2001 : *Un Ange* de Miguel Courtois
2002 : *Amen* de Costa-Gavras
2002 : *Quelqu’un de bien* de Patrick Timsit
2004 : *Les Dalton* de Philippe Haïm
2005 : *Caché* de Micheal Haneke
2005 : *Imposture* de Patrick Bouchitey
2006 : *La Doublure* de Francis Veber
2007 : *Sa majesté Minor* de Jean-Jacques Annaud
2008 : *L’emmerdeur* de Francis Veber
2009 : *Cinéman* de Yann Moix
2010 : *Donnant donnant* de Isabelle Mergault
2011 : *La Fille du puisatier* de Daniel Auteuil
2011 : *Le Cochon de Gaza* de Sylvain Estibal
2012 : *Amour* de Michael Haneke
2012 : *Sous le figuier* de Anne-Marie Etienne
2013 : *Marius* de Daniel Auteuil
2013 : *Fanny* de Daniel Auteuil
2013 : *9 mois ferme* d’Albert Dupontel

2014 : *L’Affaire SK1* de Frédéric Tellier

2015 : *Nos femmes* de Richard Berry

2016 : *Tout, tout de suite* de Richard Berry

Valérie Othnin-Girard

- Première assistante

1985 : *L'Effrontée* de Claude Miller

1989 : *Chambre à part* de Jacky Cukier

1991 : *La Reine blanche* de Jean-Loup Hubert

1992 : *L'Accompagnatrice* de Claude Miller

1999 : *Quasimodo d'El Paris* de Patrick Timsit

2000 : *Six-Pack* de Alain Berbérien

2000 : *Les Rivières pourpres* de Mathieu Kassovitz

2002 : *Laissez-passer* de Bertrand Tavernier

2003 : *Monsieur N.* de Antoine de Caunes

2006 : *Les Brigades du tigre* de Jérôme Cornuau

2007 : *Détrompez-vous* de Bruno Dega

2008 : *Faubourg 36* de Christophe Barratier

2010 : *La Princesse de Montpensier* de Bertrand Tavernier

2012 : *La Danse de l'albatros* de Nathan Miller

2013 : *De toutes nos forces* de Nils Tavernier

2014 : *SMS* de Gabriel Julien-Laferrière

2014 : *My old lady* de Israel Horovitz

2015 : *Les Nouvelles aventures d'Aladin* de Arthur Benzaquen

2016 : *La Tortue* de Thomas Blumenthal et Roman Dopouridis (Court métrage)

Christian Portron

-Assistant réalisateur

1995 : *...à la campagne* de Manuel Poirier

1997 : *Marion* de Manuel Poirier

- Premier assistant

1997 : *Western* de Manuel Poirier

1997 : *Un Frère ...* de Sylvie Verheyde

1999 : *Une Vie de prince* de Daniel Cohen

2000 : *De la lumière quand même* de Manuel Poirier (Documentaire)

2001 : *Te Quiero* de Manuel Poirier

2002 : *Les Femmes...ou les enfants d'abord* de Manuel Poirier

2004 : *Chemins de traverse* de Manuel Poirier

2006 : *Le Sang des fraises* de Manuel Poirier

2007 : *La Maison* de Manuel Poirier

2010 : *Le Café du pont* de Manuel Poirier

Manon Poudoulec

- Troisième assistante

2002 : Tais-toi de Francis Veber

2003 : Clémence de Pascal Chaumeil

2003 : De soie et de cendre de Jacques Otmezguine

- Deuxième assistante

2002 : Kulta Aika de Pekka Ruhoranta

2002 : Marie de Jérôme Cornuau (Clip Musical)

2004 : Les Enfants de Christian Vincent

- Repéreuse

2005 : Les Amitiés maléfique d'Emmanuel Bourdieu

- Chargée de casting

2003 : *La Première fois que j'ai eu 20 ans* de Lorraine Lévy

2010 : *Livide* de J. Maury et A. Bustillo

2011 : *Sea, no Sex and Sun* de Christophe Turpin

2011 : *Médecin Chef à la santé* de Yves Rénier

2012 : *Chez nous c'est trois* de Claude Duty

2012 : *Meurtres à St Malo* de Lionel Bailliu

2012-2013 : *Une femme dans la révolution* de Jean-Daniel Verhaeghe

2013 : *Allegro ma non troppo* de Alissa Wenz

2013 : *Au nom des fils* de Christian Faure

2013 : *Avec Lou* d'Isabelle Schapira (Court métrage)

2014 : *Entre vents et marées* de Josée Dayan

2014 : *Ressac Breton* de Mathias Tiefenbacher

2014 : *West Coast* de Benjamin Weill

2014 : *Et ta sœur ?* de Marion Vernoux

2014-2015 : *Les premiers les derniers* de Bouli Lanners

2015 : *Huit jours en hiver* d'Alain Tasma

2015 : *Juillet août* de Diastème

2015 : *Fleur de Tonnerre* de Stéphanie Pillonca-Kervern

2015 : *L'Inconnu de Brocéliande* de Vincent Giovanni

2016 : *Otez-moi d'un doute* de Carine Tardieu

2017 : *Sales Gosses* de Frédéric Quiring

Maxence Robin

- Deuxième assistant

2016 : *The Journey* de Jérémy Poppe (VidéoClip)

- Premier assistant

2015 : *Respect the DJ* de Zorba Prod'(Documentaire)

2016 : *Resto du cœur 2016* de Christophe Charrier (Vidéo préventive)

2016 : *Avel* de Marina Ortis (Court métrage)

2016 : *GodFather* de Malorie Gallard (Clip)

2016 : *L'éternité* de Marc-Henri Dufresnes (Court métrage pour le Court Florent)

2016 : *Toujours dans le coup* de Baptiste Berlioz (Vidéo Clip)

2016 : *Napoléon* - Autoproduit - Rongchang Liu Court métrage – 12 minutes – France (Paris)

2016 *Insomnie* d'Arthur Dilouya (Court- métrage)

2016 :*Spot fondation des femmes* de Mona Achache (Vidéo préventive)

2016 : *Agent d'assurance* de Yao Zhang (Court métrage)

- Assistant de Production

2016 : *Les Branleurs* de Yann Tshibola (Série TV)

Pascal Salafa

- Deuxième assistant

1989 *Au péril de ma vie* de Desmond Davis 1989 : *Le Voyageur* (Série TV, deuxième assistant sur 2 épisodes)

1990 : *Le Fantôme de l'opéra* (Série TV, deuxième assistant sur 2 épisodes)

1991 : *Company business* de Nicholas Meyer

- Premier assistant

1991 : *L'Étalon noir* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

1992 : *Hercule Poirot* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

1993-1994 : *Highlander* (Série TV, premier assistant sur 9 épisodes)

1994 : *La Rage au cœur* de Robin Davis

1995 : *Sabrina* de Sydney Pollack (équipe française)

1996 : *Cap danger* de Fred Gerber

1996 : *Oui* de Alexandre Jardin

1997 : *Le Déménagement* de Olivier Doran

1998 : *Les Couloirs du temps : les visiteurs II* de Jean-Marie Poiré

2004 : *Blueberry : l'expérience secrète* de Jan Kounen

2004 : *Narco* de Tristan Aurouet et Gilles Lellouche

2005 : *Joyeux Noël* de Christian Carion

2006 : *Da Vinci code (The Da Vinci code)* de Ron Howard

2007 : *Chrysalis* de Julien Leclercq

2008 : *Coluche, l'histoire d'un mec* d'Antoine de Caunes

2008 : *Voyage d'affaires* de Sean Ellis

2009 : *Le Coach* de Olivier Doran

2011 : *Colombiana* de Olivier Megaton

2011 : *Café de Flore* de Jean-Marc Vallée

2012 : *No limit* (Série TV, premier assistant sur 4 épisodes)

2016 : *Gecenin Kraliçesi* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)

2015-2016 : *Section de recherches* (Série TV, premier assistant sur 7 épisodes)

2017 : *Passade* de Gorune Aprikian

2018 : *Marseille* (Série TV, premier assistant sur 3 épisodes)

Gilles Sionnet

- Deuxième assistant

1984 : *Rebelote* de Jacques Richard

1984 : *Ave Maria* de Jacques Richard

- Premier assistant

1991 : *Les Amants du Pont-Neuf* de Léos Carax (préparation)

1991 : *Les Annonces faite à Marie* de Alain Cuny

1993 : *L'Amour assassin* de Elisabeth Rappeneau

1994 : *La Reine Margot* de Patrice Chéreau

1999 : *Le Portrait* de Pierre Lary

1999 : *L'Ami du jardin* de Jean-Louis Bouchaud

2003 : *Le Gang des poupées* de Philomène Esposito

2003 : *Ce jour-là* de Raoul Ruiz

2004 : *Au bout du quai* de Pierre Lary

2005 : *Jusqu'au bout* de Maurice Failevic

2005 : *La petite Jérusalem* de Karin Albou

2009 : *Cendres et sang* de Fany Ardant

2009 : *Louise Michel* de Sólveig Anspach (préparation)

2010 : *La Vénitienne* de Saara Saarela

Dominique Talmon

- Deuxième assistant

- 1985 : *3 hommes et un couffin* de Coline Serreau
1986 : *The Murders in the Rue Morgue* de Jeannot Szwarc
1988 : *L'Étudiante* de Claude Pinoteau

- Premier assistant

- 1993 : *Les Ténors* de Francis de Gueltzl
1995 : *Fiesta* de Pierre Boutron
1996 : *Troubles* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)
1997 : *Highlander* (Série TV, premier assistant sur 1 épisode)
2001 : *Napoléon* d'Yves Simoneau (Série TV, premier assistant sur 4 épisodes)
2002 : *Moi César, 10 ans 1/2, 1m39* de Richard Berry
2004 : *Un an* de Laurent Boulanger
2005 : *Alice et Charlie* de Stéphane Clavier (Série TV, premier assistant sur l'épisode pilote)
2006-2008 : *Merci les enfants vont bien* de Stéphane Clavier (Série TV, premier assistant sur les saisons 2,3,4)
2009 : *Les Bleus* de Stéphane Clavier (Série TV, premier assistant sur 4 épisodes)
2010 : *L'épervier* de Stéphane Clavier (Série TV, premier assistant sur le 6 épisodes)
2011 : *Bienvenue parmi nous* de Jean Becker
2012 : *Vive la colo* de Stéphane Clavier (Série TV, premier assistant sur 6 épisodes)
2013 : *Candice Renoir* d'Olivier Laneurie (Série TV, premier assistant sur 6 épisodes)
2014 : *Versailles* de Philippe Larue (Série TV, premier assistant sur les saisons 1 et 2)
2015 : *Arrête ton cinéma* de Diane Kurys
2015 : *Marseille* de Thomas Gilou (Série TV)

Caroline Tambour

- Deuxième assistante

- 2004 : *Innocence* de Lucile Hadzihalilovic
- 2004 : *Le Plus beau jour de ma vie* de Julie Lipinski
- 2005 : *Le Couperet* de Costa-Gavras
- 2005 : *L'Enfant* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 2006 : *Congorama* de Philippe Falardeau
- 2006 : *Dikkenek* de Olivier Van Hoofstadt
- 2007 : *Angel* de François Ozon

- Première assistante

- 2001 : *L'Arbre au chien pendu* d'Olivier van Malderghem (Court métrage)
- 2004 : *Folie privée* de Joachim Lafosse
- 2008 : *Le Silence de Lorna* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 2009 : *Vivre encore un peu ...* de David Lambert (Court métrage)
- 2009 : *La Chanteuse de Tango* de Diego Martínez Vignatti
- 2009 : *La Régate* de Bernard Bellefroid
- 2010 : *Illégal* de Olivier Masset-Depasse
- 2011 : *Le Gamin au vélo* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 2012 : *Hors les murs* de David Lambert
- 2012 : *Mobil Home* de François Pirot
- 2013 : *Une Chanson pour ma mère* de Joel Franka
- 2013 : *Moroccan Gigolos* de Ismaël Saïdi
- 2014 : *Deux jours, une nuit* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 2014 : *Je suis à toi* de David Lambert
- 2015 : *Les Chevaliers blancs* de Joachim Lafosse
- 2015 : *Préjudice* de Antoine Cuypers
- 2016 : *Hedi : un vent de liberté* de Mohamed Ben Attia
- 2016 : *La Fille inconnue* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 2016 : *Les survivants* de Luc Jabon

Pierrick Vautier

- Deuxième assistant

2001 : *L’Affaire Kergalen* de Laurent Jaoui

2001 : *Clément* de Emmanuelle Bercot

2005 : *Félix Leclerc* (Série TV)

- Premier assistant

2004 : *Qui songe à la douceur ?* d’Isabelle Coudrier-Kleist

2006 : *Changement d’adresse* d’Emmanuel Mouret

2007 : *Un Baiser s’il vous plaît* d’Emmanuel Mouret

2008 : *Rumba* de Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy

2009 : *Fais-moi plaisir !* de Emmanuel Mouret

2009 : *8 fois debout* de Xabi Molia

2011 : *La Fée* de Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy

2011 : *Beau rivage* de Julien Donada

2014 : *Les Combattants* de Thomas Cailley

2015 : *Les Invisibles* de Akihiro Hata (Court métrage)

2016 : *Compte tes blessures* de Morgan Simon

Bibliographie

La bibliographie ci-dessous est classée thématiquement, allant du plus général au plus particulier. Le sujet traité recoupant diverses sources écrites datant de différentes périodes, le choix a été fait de regrouper l'ensemble des sources imprimées au sein de la bibliographie.

Dictionnaires, encyclopédies et annuaires

- ANONYME, *Le Tout cinéma : annuaire professionnel du monde cinématographique*, Paris, éditions Guilhamou.
Années consultées : 1946
- ANONYME, *Le Tout cinéma : annuaire professionnel du monde cinématographique*, Paris, Société Nouvelle des éditions Guilhamou.
Année consultée : 1950 ;1952 ; 1955-1956
- ANONYME, *Annuaire du cinéma*, Paris, Bellefaye.
Années consultées : 1951 ;1954 ;1957;1958;1959;1960;1961;1962
- ANONYME, *Annuaire du cinéma et télé-cinéma*, Paris, Bellefaye.
Année consultée : 1963
- ANONYME, *Annuaire du cinéma et de la télévision*, Paris, Bellefaye.
Années consultées : 1964;1965;1966;1967;1968;1969;1970;1980;1981;1982;
1983; 1984;1985
- ANONYME, *Annuaire du cinéma,télévision, vidéo*, Paris, Bellefaye.
Années consultées :1986;1987;1988;1989;1990;1991;1992;1993;1995;1996;
1997;1998;1999;2000;2002;2004;2005
- ANONYME, *Annuaire du cinéma et de l'audiovisuel*, Paris, Bellefaye.
Années consultées : 2007 ;2008 ;2011 ;2013 ;2015
- BOUSSINOT Roger (dir), *Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1998.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL), *Définition du terme « assistant »*, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/assistant//1> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- FOUQUET E-L et Guilhamou Clément (dir), *Le Tout cinéma : Annuaire Général Illustré du monde cinématographique*, Paris, Publications « Filma ».
Années consultées:1924;1925;1926;1927;1928
- GUILHAMOU Clément (dir), *Le Tout cinéma : Annuaire Général Illustré du monde cinématographique*, Paris, Publications « Filma ».
Années consultées : 1929;1930;1931;1932-1933;1934-1935;1936-1937;1938-1939
- GUILHAMOU Clément (dir), *Le Tout cinéma : annuaire professionnel*, Paris, éditions Guilhamou.
Année consultée:1942
- LE DIGOL Christophe (dir), *Dictionnaire de Sociologie*, Paris, Encyclopædia Universalis/ Albin Michel, 2007.

PASSEK Jean-Loup (dir), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001.

REY Alain (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, version numérique, disponible à l'adresse URL suivante : https://books.google.fr/books?id=Pi8wQTpjJ34C&pg=PT1776&dq=%22assistant+r%C3%A9alisateur%22&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=%22assistant%20r%C3%A9alisateur%22&f=false (dernière consultation le 3 juin 2017).

TRÉSOR INFORMATISÉ DE LA LANGUE FRANÇAISE (TILF), disponible à l'adresse URL suivante : <http://atilf.atilf.fr/> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Ouvrages théoriques ou méthodologiques

BECKER Howard S, *Les Ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en science sociale*, Paris, La Découverte, 2002.

BRETON Philippe, *Une histoire de l'informatique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987].

DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste, et le magnétophone : de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'Histoire Économique et Financière, 2001.

Ouvrages sociologiques

BEKERS Jacqueline, *Compétences et identités professionnelles : l'enseignement et autres métiers de l'interaction humaine*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2007.

CHAMPY Florent, *La Sociologie des professions*, Paris, PUF, 2009.

DUBAR Claude, *La Crise des identités*, Paris, PUF, 2000.

DUBAR Claude et TRIPIER Pierre, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 2005, [1998].

Textes officiels

Accord du 24 juillet 2015 relatif aux salaires du personnel technique, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do?jsessionid=9896EF4580FBA319291CB5EC570364A3.tpdila20v_3?IdConvention=KALICONT000028059838&cidTexte=KALITEXT000031521844 (dernière consultation le 3 juin 2017).

Convention Collective Nationale de la production cinématographique du 30 avril 1950, disponible sur le site de l'AFAR à l'adresse URL suivante : <http://www.afar-fiction.com/spip.php?rubrique120> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Convention collective nationale de la production cinématographique, texte du 19 janvier 2012, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do?idArticle=KALIARTI000028343089&idSectionTA=KALISCTA000028053376&cidTexte=KALITEXT000028053370&idConvention=KALICONT000028059838&dateTexte=29990101> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Convention collective nationale de la production audiovisuelle, texte du 13 décembre 2006, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichIDCC.do?jsessionid=248D5418EA685FED8F48340D3B545B52.tpdila08v3?idSectionTA=KALISCTA000018828052&cidTexte=KALITEXT000018828046&idConvention=KALICONT000018828041> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Ordonnance n° 2009 901 du 24 juillet 2009, consultable à l'adresse URL suivante :<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020900294&categorieLien=id> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Résumé descriptif de la certification intitulée : *Assistant(e) Réalisateur(trice)*, Le Répertoire National des Certifications Professionnelle, code RNPC 9852, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.rncp.cncp.gouv.fr/grand-public/visualisationFiche?format=fr&fiche=9852> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Histoire et économie du cinéma

COISSAC G-Michel, *Les coulisses du cinéma*, Paris, Elbeuf, 1929.

BENGHOZI Pierre-Jean et Delage Christine, *Une Histoire économique de cinéma français (1895-1995), Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997.

CRÉTON Laurent, *Cinéma et stratégies, économie des interdépendances*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008.

GENEVRAY Jérôme, *Cinéma Guerilla : mode d'emploi*, Malakoff, Dunod Éditions, 2012.

HENNI Jamal, *Financement du cinéma français : ces vérités qui dérangent*, BFM Business, publié en ligne le 3 janvier 2013, dernière mise à jour le 25 avril 2013, disponible à l'adresse URL suivante : <http://bfmbusiness.bfintv.com/entreprise/financement-cinema-francais-verites-derangent-415996.html> (dernière consultation le 3 juin 2017).

RANNOU Janine, « Un système de réglementation professionnel en crise : la carte d'identité professionnelle de la cinématographie », *Formation emploi*, n° 39, 1992, pp. 19-34, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.persee.fr/doc/forem_0759-6340_1992_num_39_1_1576 (dernière consultation le 3 juin 2017).

Fond d'archives

Fond Marcel L'Herbier, BNF – Arts du Spectacle –, film *L'Homme du large* (1920), 4-COL-198(121) - Correspondance : production, amis, journalistes. Fond exploré par Priska Morrissey.

Les métiers du cinéma

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

BONNELL René et GOLDSTAUB Marc, *La direction de production*, Paris, FEMIS, 1987.

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film : une introduction*, Paris, Louvain-la-Neuve/ De Boeck, 2014 (3ème édition française) [2000].

CASSIVI Marc, « Hommage aux artisans de l'ombre », *La Presse*, 11 février 2012, article en ligne, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4545114-hommage-aux-artisans-de-lombre.php> (dernière consultation le 3 juin 2017).

COMMISSION PARITAIRE NATIONALE EMPLOI ET FORMATION (CPNEF) AUDIOVISUEL, *Fiche métier : Production cinéma et audiovisuelle > Directeur de production*, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cpnef-av.fr/metiers/production-cinema-audiovisuelle/directeur-de-production> (dernière consultation le 3 juin 2017).

- COMMISSION PARITAIRE NATIONALE EMPLOI ET FORMATION (CPNEF) AUDIOVISUEL, *Fiche métier : Production cinéma et audiovisuelle > Directeur de casting*, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cpnef-av.fr/metiers/production-cinema-audiovisuelle/directeur-de-casting> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- DAM Marianne, KITSOPANIDOU Kira (dir), *Le Directeur de casting en France*, Mémoire de master recherche 1ère année : Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle, 2014.
- FAURE Jacques, *La Direction de production*, Paris, Dixit Éditions, 2009.
- FEIGELSON Kristian, *La Fabrique filmique : Métiers et professions*, Paris, Armand Colin, 2011.
- LE PARISIEN, *Venez donc tourner à la maison*, publié le 9 août 2012, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/venez-donc-tourner-a-la-maison-09-08-2012-2118757.php> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- MARGRAFF Guy, *Les Rôles muets ont la parole : les coulisses de la figuration en Belgique*, Liège, Éditions Dricot, 2000.
- MENGER Pierre-Michel, *La Profession de comédien : formations, activités, et carrière dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1997.
- RABINOVSKY Maté, *Le Réalisateur*, préface de Claude Santelli, Paris, Anthropos/INA, 1996.
- SOJCHER Frédéric, *Manifeste du cinéaste*, Monaco, Éditions du rocher, 2009 [2006] (2ème édition).
- THOMAS François, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989.
- THOMAS François, *Alain Resnais, les coulisses de la création : entretiens avec ses proches collaborateurs*, Paris, Armand Colin, 2016.
- TROUILLET Véronique, *Les Métiers du cinéma*, Paris, Editions l'Étudiant, 2002.

Le métier d'assistant réalisateur

- ANONYME, « Courriers des studios », *Cinémagazine*, n° 15, 10 avril 1925, p. 72.
- ANONYME, « Courriers des studios », *Cinémagazine*, n° 34, 21 août 1925, p. 322.
- ANONYME, « Musset à l'écran », *Comoedia*, N° 3951, 12 octobre 1923, p. 4.
- ANONYME, « Les coulisses du cinéma - Comment on compose une scène de tribunal », *Le Fascinateur*, n° 201, février 1925, p. 19. Je remercie Priska Morrissey de m'avoir transmis cet article.
- ANONYME, "Pour Le Capitaine Fracasse", rubrique « Dernières nouvelles des studios », *La Cinématographie française*, n° 497, 12 mai 1928, p. 4. Merci à Priska Morrissey pour m'avoir transmis cet article.
- AVRAM Aurélie, Entretien avec Gilles Sionnet : « Métier : Assistant Réalisateur, entretien avec Gilles Sionnet », *Critikat*, publié le 4 janvier 2006, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/gilles-sionnet/> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- BÉRAUD Luc, *Au travail avec Eustache*, Arles/Lyon, Actes sud/ Institut Lumière, 2017.
- BIBAUW Candice, *Le métier d'assistant réalisateur de l'Europe aux Etats-Unis, est-ce différent ?*, travail de fin d'études, HELB (Haute École Libre De Bruxelles), juin 2016, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.arassocies.com/wp-content/uploads/2016/12/TFE_Candice_Bibauw-HELB.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).

- BLIME Jean-Philippe, *L'assistant réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2004.
- BLIME Jean Philippe, *L'Assistant Réalisateur*, Paris, Dixit Éditions, 2009 [2004].
- COMMISSION PARITAIRE NATIONALE EMPLOI ET FORMATION (CPNEF) AUDIOVISUEL, *Fiche métier : Production cinéma et audiovisuelle > Premier assistant réalisateur*, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cpnef-av.fr/metiers/production-cinema-audiovisuelle/premier-assistant-realisateur> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- DELAPRÉE Louis, « Les types du cinéma ... L'assistant », *Cinémonde*, n° 180, 31 mars 1932, p. 258.
- DELORME Stéphane, « Rester libre dans la création : entretien avec Elsa Amiel, assistante réalisatrice », *Cahiers du cinéma*, n° 689, mai 2013, pp. 46-47.
- DELORME Stéphane, « Dans une chambre d'enfant : entretien avec Christophe Jeuffroy », *Cahiers du Cinéma*, n° 699, Avril 2014, pp. 36-38.
- DELPORTE Perrine et LOBUT Alexia, *Rapport de veille : Assistant Réalisateur et Régisseur Général au cinéma : une collaboration étroite et l'évolution de celle-ci*, mémoire de fin d'études, école 3iS, spécialité assistant réalisateur, 2015, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.arassocies.com/wp-content/uploads/2015/05/Memoire_3IS_AR_RG_collaboration.pdf (dernière consultation le 3 juin 2017).
- GILLES Pierre, « A propos de *Mylord l'arsouille* : Équarisseur », *Cinémagazine*, n° 4, 23 janvier 1925, p. 177.
- IRIS, « Le Courrier des lecteurs », *Cinémagazine*, n° 4, 11 février 1927, p. 305.
- IRIS, « Le Courrier des lecteurs », *Cinémagazine*, n° 43, 28 octobre 1927, p. 181.
- LENOIR Jacqueline, « Parlons un peu des gens de cinéma : l'assistant metteur en scène », *Cinémonde*, n° 289, 3 mai 1934, p. 366.
- MALFILLE Pierre, *L'Assistant-réalisateur*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, coll. « cours et publications de l'IDHEC », 1957.
- MARTIN, « Alain Olivieri se confie », publié sur le blog *Mille et une bobines* dans la rubrique "Paroles aux autres", le 6 avril 2013, disponible à l'adresse URL suivante : <http://1001bobines.blogspot.fr/2013/04/alain-olivieri-se-confie.html> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant réalisateur*, préface de Bernard Stora, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), coll. « Écrits-écrans », 1988.
- PANNETIER Arielle, *Etudes des métiers de la filière réalisation*, Observatoire prospectif des métiers et qualifications de l'Audiovisuel, janvier 2011, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cpnef-av.fr/metiers-realisation/infos/assistant-realisateur-etude-complete.pdf> (dernière consultation le 3 juin 2017).
- RAMZI Karim, « Entretien – Ali Cherkaoui », *16/9ème*, n° 3, mai-juin 2008, pp. 104-114.
- SERRES Jean, *L'assistant réalisateur d'aujourd'hui*, Paris, Dujarric, 1989.
- SIM, « Lettre de Nice », *Cinémagazine*, n° 8, 24 février 1928, p. 341.
- SIM, « Cinémagazine en province et à l'étranger : Nice », *Cinémagazine*, n° 4, 28 janvier 1927, p. 198.
- STUDYRAMA, fiche métier « Assistant réalisateur », disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.studyrama.com/formations/fiches-metiers/audiovisuel-cinema/assistant-realisateur-772> (dernière consultation le 3 juin 2017).

THOMAS François, « Entretien avec Christophe Jeuffroy : Aider Alain à créer », *Positif*, n° 653-654, Juillet-Aout 2015, pp. 47-52.

Sources

Sources orales

BERGOHNE Denis, entretien téléphonique réalisé le 20 avril 2017.

CHEVALIER Sarah, entretien réalisé à Rennes, le 25 avril 2016.

LARUE Sonia, entretien réalisé à Rennes, le 6 novembre 2015.

MOINEREAU Laurence, entretien réalisé à Paris, le 21 novembre 2015.

PORTRON Christian, entretien réalisé à Nantes, le 14 octobre 2015.

ROBIN Maxence, entretien téléphonique réalisé le 17 avril 2017.

TALMON Dominique, entretien réalisé à Paris, le 11 décembre 2015.

Documents audiovisuels

BRINCHET Marc pour l'émission de radio Grand Angle, « La vie d'un tournage », animée par ALÉO Brigitte sur France Culture, diffusée le 9 juillet 1994.

BRENIAUX François, *Les Dessous de Lili, Making of* du film *La Petite Lili* de Miller Claude, 2003, édition DVD, Paris, Pathé vidéo, 2004 .

MILLER Claude, *Un Secret*, 2007, édition DVD, Paris, "L'avant-scène cinéma", 2009.

Entretien filmé avec Elsa Amiel et Julie Richard, réalisé par les élèves du Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, disponible à l'adresse URL suivante : http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017).

Entretien filmé avec Caroline Tambour, réalisé par les élèves de Master Professionnel de Poitiers pendant le Festival de Cannes 2014, disponible à l'adresse URL suivante : http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017).

Entretien filmé avec Pierrick Vautier (et Julien Donada), réalisé par les élèves de Master Professionnel de Poitiers durant le Festival de Cannes 2014, disponible à l'adresse URL suivante : http://ampar.fr/?page_id=853 (dernière consultation le 3 juin 2017).

Documents relatifs à la production cinématographique

Bilan de la production cinématographique 2012, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/3392724> (dernière consultation le 3 juin 2017)

Bilan de la production cinématographique 2014, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.cnc.fr/web/fr/flux/-/journal_content/56_INSTANCE_k0Tr/18/6713117?refererPliid=21 (dernière consultation le 3 juin 2017)

Statistiques du dépôt légal (1977-2006), disponible à l'adresse URL suivante :<http://www.cnc.fr/web/fr/depot-legal/-/ressources/21851.jsessionid=C2FF58E6E7EFF9144AF0AFD0868A74A9.liferay> (dernière consultation le 3 juin 2017).

Documents non publiés mis à disposition

ABDEL Bailighuë Rahman, Bernasconi Hugo et Le Guillou Benoît, entretien avec Maxence Robin, réalisé dans le cadre du cours « sociologie des métiers du cinéma » (Priska Morrissey, Université Rennes 2).

BALDOUS Rose, Delamarre Hélène et Moutonnet Noémie, entretien avec Fanny Lecendre, réalisé dans le cadre du cours « sociologie des métiers du cinéma » (Priska Morrissey, Université Rennes 2).

GOURHAN Martin, Brune Hervé et Picard Destelan Vianney, entretien inédit avec Manon Poudoulec, réalisé dans le cadre du cours « sociologie des métiers du cinéma » (Priska Morrissey, Université Rennes 2).

Sitographie

L'ensemble de ces sites a été consulté une dernière fois en date du 3 juin 2017.

Sites Internet dédiés au métier d'assistant réalisateur

<https://www.arassocies.com/>

<https://www.borntoassist.com/>

Documents relatifs au travail de l'assistant réalisateur

Feuille de service du vendredi 24 mai du film *Janine ma place dans le monde* (Felipe Vargas, 2010), disponible à l'adresse URL suivante : <http://janinemisenscene.blogspot.fr/2010/10/exemple-de-feuille-de-service.html>

Plan de travail du film *Janine ma place dans le monde*, (Felipe Vargas, 2010), disponible à l'adresse URL suivante : <http://janinemisenscene.blogspot.fr/2010/10/plan-de-travail.html>

Études et enquêtes publiées en ligne

ANONYME, *The Falling Costs of Mobile Computing*, étude extraite du rapport *Falling Costs of Mobile Computing Drive Corporate Adoption*, publiée par le site internet Computer Economics, en décembre 2005, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.computereconomics.com/article.cf?m?id=1084>

CHEN Yen Ting, TAIPEI et TSAI Joseph, *Worldwide notebook shipments grow 33% on year in 2007, says IDC* publiée sur le site internet DIGITIMES, le 31 janvier 2008, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.digitimes.com/news/a20080131PD209.html>

FOLLOWS Stephen, *How much are Assistant Directors paid ?*, mars 2016, disponible à l'adresse URL suivante : <https://stephenfollows.com/assistant-directors-paid/>

Structures de formation

- CLCF

Site Internet de la structure : <https://www.clcf.com/>

Détails de la formation : <https://www.clcf.com/cursus-ecole-cinema/formation-realisation>

Plaquette de la formation : <http://studocs.fr/PAC/clcf/ecole-clcf-brochure.pdf>

Dossier de presse : Dossier de presse du film *Mélomaniac*, CLCF, 2016, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.clcf.com/sites/default/files/press_kit_-_melomaniac.pdf

- ESEC

Site Internet de la structure : <http://www.esec.edu/>

Détails de la formation : <http://www.esec.edu/etudes.php>

- ARFIS

Site Internet de la structure : <https://www.arfis.com/>

Détails de la formation : <https://www.arfis.com/caracteristiques-et-contenus-de-la-formation/>

- EICAR

Site Internet de la structure : <http://www.eicar.fr/>

Détails de la formation : <http://www.eicar.fr/eicar-formation-post-bac>

- 3IS

Site Internet de la structure : <http://www.3is.fr/>

Détails de la formation : <http://www.3is.fr/cinema-audiovisuel/programme>

Détails de la spécialité Assistanat à la réalisation : <http://www.3is.fr/cinema-audiovisuel/programme/specialisation/specialisation-assistanat-de-realisation-scripte/>

- Cinécréatis

Site Internet de la structure : <http://www.cinecreatis.net/>

Plaquette de la formation : <http://www.cinecreatis.net/admin/db.media/58b437b2e4360.pdf>

- CIFAP

Site Internet de la structure : <https://www.cifap.com/>

Détails de la formation MovieMagicScheduling : <https://www.cifap.com/formation/ep-scheduling>

Détails de la formation Assistanat à la réalisation : <https://www.cifap.com/formation/lassistant-realisateur-de-fiction>

- CEFPF

Site Internet de la structure : <http://www.cefpf.com/>

Détails de la formation courte : <http://www.cefpf.com/formations-audiovisuelles/programmes/assistant-realisateur>

Détails de la seconde formation : <http://www.cefpf.com/formations-audiovisuelles/programmes/etudiant-assistant-realisateur-parcours-2>

- Licence professionnelle

Site Internet de la structure : http://formations-cinema-audiovisuel.univ-corse.fr/LPTAIS-Licence-Professionnelle-Techniques-et-Activites-de-l-Image-et-du-Son_a2.html

Plaquette de la formation : <http://formations-cinema-audiovisuel.univ-corse.fr/docs/Presentation%20LPTAIS.pdf>

- Master Professionnel de l'Université de Poitiers

Plaquette de la formation : <http://ampar.fr/wp-content/uploads/2017/04/Maquette-Plaquette-2017-avec-admissions-dates-entretiens2.pdf>

Association du Master Professionnel : <http://ampar.fr/>

Associations professionnelles

- AFAR

Site Internet de l'association : <http://www.afar-fiction.com/>

Brochure de présentation de l'AFAR, publiée le 2 février 2015, dernière mise à jour le 28 janvier 2016, p. 3, disponible à l'adresse URL suivante: http://www.afar-fiction.com/IMG/pdf/Brochure_de_pre_sentation_de_l_A FAR_- _fe_vrier_2016.pdf

Pages des réseaux sociaux :

- *Facebook* : <https://www.facebook.com/AFARfiction/>
- *Twitter* : <https://twitter.com/AFARfiction>
- *Instagram* : <https://www.instagram.com/AFARfiction/>
- chaîne *Youtube* : https://www.youtube.com/user/AFARfiction/playlists?sub_confirmation=1

Discussion Forum ouverte par l'utilisateur Dustland, *Assistant réalisateur / réalisatrice ?!*, novembre 2009, http://www.afar-fiction.com/spip.php?page=forum_sujet&id_forum=558

- AFC

POIROT-DELPECH Mattieu, « L'AFC tape les 25 balais, les 5 lustres, le quart de siècle... », éditorial de La Lettre de l'AFC, février 2015, disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.afcinema.com/L-AFC-tape-les-25-balais-les-5-lustres-le.html>

SEMPÉ WILFRID, « L'image en version originale : un entretien de Wilfrid Sempé avec Gérard de Battista. », La Lettre de l'AFC, N° 171, 2 décembre 2007, disponible à l'adresse URL suivante : http://www.afcinema.com/IMG/pdf/Lettre_171.pdf

- Les Scriptes Associées

Site Internet de l'association : <http://www.lesscriptesassocies.org>

Brochure de présentation Scriptes associées : http://www.lesscriptesassocies.org/IMG/pdf/lisa-brochure_2.pdf

- Association des repéreurs

<http://www.asso-repereurs.fr>

Agence de décors et Agence artistiques

<http://www.agencesartistiques.com/>

<http://www.artmedia.fr/>

<http://www.cinedecors.fr/>

<http://www.elux.fr/>

<http://www.miresparis.com>

Logiciel MovieMagicScheduling

<http://www.moviesoft.com/shop/>

<https://shop.ep.com/>