

# La fabrique filmique

Comment fabrique-t-on un film ? « *Silence, on tourne...!* », cette injonction qui précède chaque prise, semble bien le reflet en amont comme en aval de tout un enchaînement de paroles significatives de la fabrication d'un film. Des négociations en préproduction à la mise en boîte du film, s'échelonnent grâce à la parole des stratégies d'acteurs divers, à la fois protagonistes et parfois antagonistes. Mais cette ultime parole, suivie du silence avant l'action, renvoie sans doute à ces relations ambiguës entre art et argent, artisanat et industrie qui ont dans l'histoire caractérisé la fabrication des films. Cet ouvrage « *La fabrique filmique* », à partir de cas d'études ici analysés, entend implicitement revenir sur le rôle auquel pourrait prétendre la sociologie pour éclairer l'ensemble d'un processus de fabrication de films<sup>1</sup>. Mais surtout comprendre le lien entre métiers et professions du cinéma dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel.

Cet ouvrage « *La fabrique filmique* » se propose de dégager de nouvelles perspectives pour l'analyse des métiers et des professions du cinéma comme de l'audiovisuel afin de les situer dans un cadre plus interdisciplinaire.

---

1. L'expression *Fabrique filmique* des années 1920 en URSS est reprise ici dans son sens initial « plus ouvrieriste » (image de couverture) redevable à Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets* éd UGE 10/18, Paris, 1972, largement commentée depuis par les historiens anglo-saxons, Richard Taylor *The Politics of Soviet cinema (1917-1929)*, Cambridge University Press, 1979, Peter Kenez *The birth of the propaganda State: methods of mass mobilization (1917-1929)*, Cambridge University Press, 1985, Ian Christie et Richard Taylor *The Film Factory Russian and Soviet cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, London, 1988, Yuri Tsivian *Lines of resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone, Italy, 2004.

Certaines problématiques comme je l'expliquerais ultérieurement, ont émergé dans cette recherche autour de l'exercice du pouvoir et des modes de professionnalisation au cinéma. À partir d'enquêtes de terrain, les questions abordées sont devenues le fil conducteur de cet ouvrage.

Au-delà d'une expression immédiate et d'un discours plus ou moins explicite, le cinéma en tant qu'objet culturel a permis aussi de décrypter des formes nouvelles de langage. Faire une sociologie des métiers et des professions du cinéma comme de l'audiovisuel permet plus globalement de mettre en lien l'objet filmique avec ses éléments satellites (scénarii, critiques, contexte social...) pour observer en profondeur les conditions de fabrication du film<sup>1</sup>. Pour cela, il convient d'intervenir sur ces pratiques et comprendre les réseaux en amont à cette construction filmique afin d'appréhender les différentes facettes d'une réalité professionnelle elle aussi latente et manifeste<sup>2</sup>. Il s'agit aussi de comprendre les véritables limites d'une telle approche<sup>3</sup>. Élucider les conditions matérielles de production des œuvres, oblige à envisager les conditions de leurs réceptions dans un espace public singulier tout en abordant la question des périodisations pour mieux comprendre ces milieux professionnels dans leurs relations au cinéma. Dans cette parenthèse temporelle et spatiale que constituent les phases de tournage où le directeur de production tient un rôle essentiel, le processus de fabrication des films suppose toute une série d'étapes intermédiaires sur lesquelles interviennent une série de colla-

---

1. Appliquer à ces principaux acteurs, les mêmes méthodes et révéler ces anonymes du cinéma. Pour comprendre le caractère souvent arbitraire de ces catégorisations: «*La caméra montre l'envers d'une société, ses lapsus. Elle en atteint les structures...*» D'après l'article fondateur de Marc Ferro: «*Société du xx<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique*», in *Annales ESC* n° 23/1968, «*le film, une contre-analyse de la société*», in *Annales ESC* 1, /1973 repris dans *Faire de l'histoire, op. cit.*

2. Au sens où le commente Paul Veyne «*C'est pourquoi il n'y a pas trop d'inconvénient grave à appeler cette pratique "partie cachée de l'iceberg" pour dire qu'elle ne se présente à notre vision spontanée que sous de trop amples draperies et qu'elle est largement préconçue; car la partie cachée d'un iceberg n'est pas une instance différente de la partie immergée; elle n'est en glace comme celle-ci; elle n'est pas non plus le moteur qui fait avancer l'iceberg; elle est au dessous de la ligne de visibilité*» dans son essai *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionnaire l'histoire*, Seuil, Paris, 1978, p. 207.

3. Cf. l'inventaire que pratique Alain Dewerpe entre image construite et image latente in «*Miroirs d'usines: photographies industrielles*», in revue *Annales ESC Organiser le travail (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle)*, n° 5 septembre-octobre 1987.

borations ponctuelles ou nouvelles de ces anonymes du cinéma rarement pris en compte dans les études cinématographiques.

L'histoire du cinéma gagne à être enrichie de cette dimension sociale. Reste encore à explorer ces méthodes de recherche et d'interprétation susceptibles d'approfondir cette connaissance de l'implicite pour exploiter de nouvelles sources. Déjà les questions ici posées permettent d'interroger plus en profondeur la question de la fabrication filmique : celle de comprendre de l'intérieur le film comme produit essentiel d'une activité sociale, mobilisant une grande diversité d'acteurs. La sociologie des professions devient, à ce niveau, déterminante en intégrant dans l'enquête la sphère subjective des professionnels. Si elle ne prend en compte les stratégies d'action de ces derniers, elle ne peut éclairer l'ensemble des rapports de force mis en œuvre pour gérer le système. L'enjeu artistique au cinéma est constamment préempté par des déterminants avant tout économiques. Les films de fiction sont grevés par l'incertitude du public à venir. Et l'importance de leurs coûts respectifs de fabrication (coût médian 4 millions d'euros) leur confère une place particulière.

Au cours de mes nombreuses enquêtes comparatives, notamment à Prague (studios Barrandov), puis en France (studios Joinville, Bry-sur-Marne), en Russie (Lenfilm), en Inde (Bollywood) et aux États-Unis (Hollywood), j'ai été donc confronté en tant que sociologue à une grande diversité de questions, d'objets comme d'acteurs professionnels<sup>1</sup>. Dans l'action, on fait resurgir ces objets divers avec des instruments de mesure parfois tout aussi hétérogènes où il s'agit de concilier une réflexion à la fois sur l'artistique et l'industrie<sup>2</sup>. Ces objets peuvent être associés avec d'autres interactions parfois peu objectivées sur un terrain de recherche : le lien des milieux professionnels au secteur institutionnel des politiques du cinéma comme au marché plus

---

1. Plus de 150 entretiens ont été réalisés. D'autres questions plus spécifiques rapportées au cinéma de l'Est ont été analysées ultérieurement dans un chapitre d'un autre ouvrage « Au delà du rideau en Europe centrale : Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995) », in *Cinéma et régimes autoritaires au xx<sup>e</sup> siècle*, dir. Raphael Muller/Thomas Wieder, PUF/ENS-Normale Sup, Paris 2007.

2. Cf. Dina Iordanova, *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*, Wallflower Press, London, 2003.

global du cinéma. Il sera donc question ici au travers d'un questionnement essentiel sur la professionnalisation d'évoquer tant les coulisses des tournages que les effets de la globalisation sur ces marchés du travail.

Du « story-board » jusqu'à son exploitation en salles et sa diffusion auprès du public, le film se présente comme un prototype. Mais sa production se caractérise aussi à l'origine comme une activité mettant en présence sur un temps donné différents acteurs professionnels. Comment alors comprendre les modes de coopération, le facteur de l'intermittence, l'hétérogénéité des statuts et l'interaction des différents métiers jouant sur la production d'un film régi dès le début par un climat d'incertitude pour être amené aussi à une diffusion sur des marchés internationaux ?

Définir de nouveaux objets à partir de la méthode sociologique initiale suppose donc de revenir en boucle sur d'autres questions à travers champs en multipliant ces terrains d'investigation et en les immergeant dans l'histoire. Tout au moins, il s'agissait de s'interroger sur les conditions possibles d'une telle activité, mobilisant des acteurs aussi divers et rarement étudiés. (Ch. 1/*L'activité cinématographique*). Cela suppose de se référer à un cadre souvent normatif<sup>1</sup>. Mais cette dominante sociologique de l'ouvrage ne se départit pas d'une dimension plus historique. Se pose ici la question de la périodisation ici retenue que d'aucuns jugeront peut-être limitative. Nous n'avons pas privilégié l'analyse du détail mais à partir de sources variées, nous nous sommes efforcés d'amorcer une réflexion autour du tournant des années 1930 (l'essor du cinéma parlant et l'émergence des studios) pour comprendre après 1936 la construction d'une identité professionnelle impliquant ces catégories de techniciens. (Ch. 2/*L'organisation professionnelle des techniciens*). La périodisation arrêtée permet ici de croiser les questions des évolutions technico-économiques de la branche avec de nouvelles interrogations sur les relations de travail et l'activité de l'ensemble de ses agents. On peut aussi avancer l'idée que le phénomène cinématographique dégage des formes de multi-tempora-

---

1. Au sens où l'écrit Alain Touraine: «L'objet de la sociologie doit être donc reformulé ainsi: l'étude des systèmes d'action, c'est à dire des relations sociales définies à partir d'un certain mode d'intervention d'une collectivité sur elle même... Les relations sociales sont définies à partir d'une intervention, donc d'un pouvoir», in *Pour la sociologie*, Seuil, Paris, 1974, p. 39.

lité qui lui sont propre<sup>1</sup>. Par exemple, l'architecture du cinéma reste liée à certains événements politiques ou institutionnels (Front Populaire en 1936, lois de Vichy en 1940 et création du COIC, avènement du CNC en 1946 puis du ministère de la Culture en 1959...) qui ont eu des effets durables sur la professionnalisation de ces différents acteurs. Après 1946, se fonde au cinéma une véritable politique culturelle au travers à la fois d'un double mouvement d'institutionnalisation et de professionnalisation de l'ensemble de ces acteurs. Où, la domination de certaines corporations ou groupes dans les commissions CNC détermine une incidence non négligeable sur l'évolution des entreprises du secteur.

Nous avons donc pris l'option d'externaliser le cinéma en nous interrogeant sur ces catégories d'anonymes chargés de le fabriquer à partir de premières enquêtes de terrain (Ch. 3/*Bénévolat et intermittence*). Pour comprendre l'émergence des statuts, autour du rôle constitutif du métier pivot de directeur de production qui oblige à développer une réflexion d'ensemble sur la professionnalisation de l'ensemble des techniciens dont il a la charge (Ch. 4/*Anatomie des métiers : la professionnalisation*). Et de les intégrer dans de véritables enquêtes de terrain sur les relations de travail au quotidien (Ch. 5/*Les coulisses des tournages*) mais aussi plus en amont sur les conséquences de l'innovation technologique dans ces secteurs (Ch. 6/*Les métiers face à l'innovation technologique*). Ce livre dessine d'ailleurs au final une réflexion sur les frontières mouvantes aujourd'hui du cinéma vers la télévision pour comprendre les conventions reliant les différents professionnels du secteur (Ch. 7/*Globalisation et dynamiques du marché du travail*).

Sans doute faut-il concevoir aussi cet ouvrage comme l'esquisse en conclusion d'interrogations nouvelles sur « *le processus filmique* ». Ce livre est donc aux frontières du visible et de l'invisible : un parcours en tension entre *usine à rêves* et *fabrique filmique*.

---

1. Cf. Michèle Lagny, *De l'histoire au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992, p. 115.