



Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux

Olivier Alexandre, Adeline Lamberbourg

► To cite this version:

Olivier Alexandre, Adeline Lamberbourg. Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux. Sociologie de l'art, 2015, Sociologie de l'art et analyse des réseaux sociaux, 25-26, pp.63. 10.3917/soart.025.0063 . hal-02075350

HAL Id: hal-02075350

<https://hal.science/hal-02075350>

Submitted on 21 Mar 2019

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.

Olivier Alexandre

Centre Norbert Elias

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Avignon, France

olivier.alexandre@ehess.fr

Adeline Lamberbourg

Cespra

EHESS

Paris, France

adeline.lamberbourg@gmail.com

Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux

Résumé

Cet article vise à croiser les apports de la sociologie de l'art et de l'analyse de réseaux à partir du cas du cinéma français. Il est principalement le résultat de deux enquêtes respectivement menée entre 2004 et 2006, puis 2008 et 2012 auprès d'une population de « talents » (réalisateurs, acteurs, chefs de poste et techniciens) et d'intermédiaires (producteurs, distributeurs, critiques, exploitants). Au-delà d'un discours fortement individualisant (la « politique des auteurs »), le cinéma français permet de rendre compte de chaînes de réseaux imbriqués, allant du plus resserré (dyades) au plus étendu (« famille »). Cette trame relationnelle constitue une structure du travail créateur et des économies par projet, indéterminées, précaires et incertaines.

Summary

In this article, we cross the inputs of the sociology of art and networks based on French cinema. This study is mainly the result of two surveys conducted between 2004 and 2006 for the first one, 2008 and 2012 for the second one concerning a population of "talents" (directors, actors, technicians and heads of post) and intermediates (producers, distributors, critics, operators). Beyond an individualizing speech (the "politique des auteurs" of the French "new wave"), French cinema can account chains of embeddedness, from tighter (dyads) to larger ones ("family"). This relational frame represents the structure of creative work and project economy, which are indeterminate, precarious and uncertain.

Mots clés

Cinéma français, réseaux, dyades, familles, carrières, appariements

Mots clés

French cinema, networks analysis, dyads, families, careers, apparatus

L'approche en termes de réseau s'oppose par principe à l'idéologie dominante du cinéma français¹. L'image de « l'auteur »² renvoie en effet à la figure du cinéaste-artiste, isolé de part un travail créateur faiblement socialisé. Cette représentation inspirée de l'imaginaire romantique et littéraire du XIXe siècle y trouve localement son origine dans la stratégie d'entrée des principaux représentants de la « Nouvelle Vague » et le système de régulation institué sur cette base³. A cet égard, « l'individualisme » du cinéaste (égocentrisme, orgueil, sacrifice de la vie privée au travail, etc.) s'explique moins par des dispositions psychologiques spécifiques que par la centralité de son rôle dans la configuration de travail. En effet, le poids de la représentation du réalisateur comme soliste n'est pas l'indice de son isolement créateur, mais bien au contraire de sa centralité au sein d'un collectif de travail, en tant qu'*entrepreneur* de projets⁴. Là où l'acteur ou le producteur jouent un rôle cardinal dans le cinéma hollywoodien et Bollywoodien⁵, le réalisateur est le principal porteur et animateur de projet dans le cinéma français⁶. Par sa présence physique et son implication

¹ Sur le concept « d'idéologie », voir Freidson E., *Professional Powers*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

² Situé au confluent de différents univers de sens, la catégorie « d'auteur » renvoie à un processus juridique (Sapiro G., *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Seuil, 2011), une esthétique (Truffaut F., « Ali Baba et la Politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, 44, Février 1955, pp. 45-47), une catégorie de classification (Durkheim E., Mauss M., « De quelques formes de classification - contribution à l'étude des représentations collectives », *Année sociologique*, 6, 1901-1902, pp. 1 à 72 ; Foucault M. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969/3, pp. 104) et une culture professionnelle spécifique (Becker H., *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999).

³ Mary P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006 et Depéris F., *L'état et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴ Sur la notion « d'entrepreneur », voir Schumpeter J. A., *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot, 1990 [1947] et Zalio P.-P., « Le travail entrepreneurial », in Bevoort A., Jobert A., Lallement M. et Mias A., *Dictionnaire du travail*, Paris, PUF, 2010.

⁵ Pour un exemple de la centralité des acteurs dans le monde du cinéma hollywoodien, voir Biskind P., *Star: How Warren Beatty Seduced America*, New York, Simon & Schuster, 2010. Concernant le rôle du producteur et des acteurs dans le cinéma indien, voir Grimaud E., *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, op. cit.

⁶ Sur la notion de « culture », voir Becker H., *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999. Pour un descriptif de la culture professionnelle et de ses ressorts dans le cadre du *petit monde du cinéma « d'auteur »*, voir Darré Y.,

aux différentes étapes du processus cinématographique, il assure la continuité physique et entrepreneuriale du film de long métrage.

Sur la base de deux enquêtes consacrées à des talents (« réalisateurs », « acteurs », « chefs de postes », etc.) et des intermédiaires (producteurs, distributeurs, etc.), l'une réalisée entre 2004 et 2006, la seconde entre 2008 et 2012, cet article vise à identifier les formes particulières de sociabilité en cours au sein du cinéma français. La démarche retenue par entretiens approfondis (plus de 200) et série d'analyses longitudinales visant à reconstituer les ressorts sociaux des carrières et des appariements a permis de repérer différents degrés d'association durable, allant de l'échelle la plus réduite (« dyades ») à des cercles de collaborations étendus (familles). En effet, la logique de continuité que nécessite la réalisation d'un film, et à terme, d'une carrière, implique la consolidation de rapports binaires, liant le cinéaste à ses collaborateurs plus ou moins formels⁷. Cet entourage créateur est uni sur la base de relations de fidélité et d'engagements réciproques, confondant fréquemment les espaces de l'intime et du professionnel.

Les jeux d'alliances à la frontière du professionnel et de l'intime

En effet, la logique du réseau cinématographique transcende fréquemment les frontières du professionnel et de l'intime, l'un ou plusieurs collaborateurs réguliers intégrant la sphère privée et réciproquement (un membre de la sphère privée devenant un collaborateur de travail). Un certain nombre de réalisateurs sont ainsi entourés d'individus assurant une multiplicité de rôles⁸. De ce point de vue, plusieurs types de liens sont identifiables. Les plus ostensibles concernent la relation de travail développée au sein d'une fratrie, à l'image des frères Dardenne, Podalydès ou Larrieu. Cette forme est toutefois faiblement répandue à la différence de l'union conjugale. Dans un milieu où la reconnaissance du talent individuel prévaut et où les soupçons de connivence et de partialité (dans les commissions du CNC, jurys de festivals, etc.) entachent fréquemment la réputation d'un « talent », l'identité (« se faire un nom » et le conserver) et le souhait de conserver les relations privées conduisent à l'invisibilité des alliances matrimoniales (les deux conjoints conservant fréquemment deux

« Les créateurs dans la division du travail: le cas du cinéma d'auteur », in Moulin R. (ed), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986 ; Darré Y., « Le cinéma, l'art contre le travail », *Mouvements*, 2003/3, 27-28, pp. 120-125. Pour un détail du cadre légal d'activité cinématographique, voir Bonnell R., *La 25^e image*, Paris, Gallimard, 1989 et Depetris F., *L'Etat et le cinéma en France*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁷ Les proches, le « personnel de renfort », les intermédiaires de marchés et des organisations économiques stables dans le temps sont les quatre principales catégories d'acteurs nécessaires à la pratique de réalisateur.

⁸ Sur la dichotomie des réseaux professionnels et privés, voir notamment Fischer C. S., *To Dwell Among Friends: Personal Networks in Town and City*, University of Chicago Press, 1982.

patronymes distincts). Néanmoins, chaque membre du couple constitue une source d'informations et de ressources, parallèlement à sa fonction de collaborateur (informel ou contractuel). La stabilité et la force de ce type de lien représentent un avantage comparatif dans une activité discontinue et hautement concurrentielle.

Tableau 1 : Cas d'alliances conjugales dans le cinéma français

Réalisateur	Conjoint
Isabelle Adjani (actrice-réalisatrice)	Bruno Nuytten (chef-opérateur)
Olivier Assayas	Mia Hansen-Love (réalisatrice)
Bertrand Bonello	Josée Deshaies (chef-opératrice)
Roselyne Bosch	Alain Goldman (producteur)
François Bozon (réalisateur-critique)	Axelle Ropert (réalisatrice-critique)
Guillaume Canet (acteur-réalisateur)	Marion Cotillard (actrice)
Kim Chapiron	Ludivine Sagnier (actrice)
Valérie Donzelli (actrice-réalisatrice)	Jérémie Elkaïm (acteur-scénariste)
Léa Fehner	Julien Chigot (monteur)
Anne Fontaine	Alain Carcassonne (producteur)
Roger Hanin (acteur-réalisateur)	Christine Gouze-Rénal (productrice)
Nicolas Klotz	Elisabeth Perceval (scénariste)

Occasionnellement, les unions « libres » forment le point d'origine de structures complexes de parenté (familles, lignages, etc.), à l'image des systèmes « Bonitzer » – le scénariste-réalisateur Pascal Bonitzer, conjoint de la réalisatrice Sophie Fillières, parents de l'actrice Agathe Bonitzer, nièce de l'actrice Hélène Fillières –, « Garrel » – acteur Maurice Garrel, père du réalisateur Philippe Garrel, compagnon de la réalisatrice Brigitte Sy, parents de l'actrice Esther Garrel et de Louis Garrel, compagnon de Valérie Bruni-Tedeschi, sœur de Carla Bruni-Sarkozy, etc. –, « Doillon » – Jacques Doillon, ex compagnon de l'actrice et chanteuse Jane Birkin, parents de l'actrice Lou Doillon, ex-mari de la monteuse Noëlle Boisson, parents de l'actrice-réalisatrice Lola Doillon –, « Bonnell » – père économiste du cinéma et cadre dirigeant de Canal+, mère responsable de l'aide sélective au CNC, fils réalisateur produit par son père –, ou encore « Besson » – le réalisateur, scénariste et producteur Luc Besson, ex-mari de l'actrice-réalisatrice Maïwenn Le Besco, fille de l'actrice Catherine Belkhodja, sœur de l'actrice-réalisatrice Isild et du chef opérateur Jowan Le Besco, Luc Besson est l'actuel mari de l'actrice Virginie Silla, sœur de l'actrice-réalisatrice Karine

Silla, ex-compagne de Gérard Depardieu et femme de l'acteur-réalisateur Vincent Pérez, etc.)⁹.

« Le fait qu'on fasse le même métier aide beaucoup... Chacun comprend mieux les frustrations et les attentes de l'autre. »

Entretien avec un réalisateur, 38 ans

Ainsi, qu'il s'agisse d'alliances matrimoniales, de réseau filial ou de relation amicale, la dyade est la forme d'alliance dominante du cinéma français.

L'accès à l'activité ou réaliser son réseau

L'activité de réalisation est structurée par des rapports binaires de collaborations durables situées au croisement des groupes d'appartenance de chaque partenaire¹⁰. La forme du duo se retrouve aux différents niveaux et séquences du processus cinématographique. Elle sert d'unité de base à la constitution des équipes.

Cette organisation a plusieurs déterminants. Au moment de l'entrée dans l'activité, les impétrants ont une connaissance limitée des techniciens de cinéma et une faible crédibilité auprès des professionnels confirmés¹¹. A ce stade de la trajectoire, les appariements opèrent principalement par jeux d'opportunités, rencontres et relations d'interconnaissance, via les écoles, les lieux de sociabilité et les collaborations antérieures (courts métrages). Les connaissances de second degré (« il a travaillé avec un ami... ») constituent par la suite un support de confiance¹² (« je le connais, et sais ce qu'il a dû endurer... »). Par une série de cercles concentriques, les nouveaux entrants s'entourent « des personnes de confiance, de leurs personnes de confiance », les intermédiaires jouant un rôle d'aiguilleur, par l'intermédiaire de leurs propres réseaux.

« J'ai deux, trois producteurs à qui je fais confiance et que je peux appeler si j'ai une question à leur poser sur tel ou tel technicien que je ne connais pas et voudrais embaucher. Sinon, j'appelle mon assureur. Il assure la moitié du cinéma français. Il connaît tout le monde et tous les petits secrets du milieu... »

⁹ Sur l'homogamie et les stratégies d'alliance, voir Desrosières A., « Marché matrimonial et structure des classes sociales », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 20-21, 1978, pp. 97-107.

¹⁰ Cette régularité de la dyade se retrouve dans les fractions de professionnels situées au sommet de la distribution paretienne dans l'industrie américaine du spectacle, à Hollywood ou à Broadway. Voir Guimera R., Uzzi B., Spiro J., Amaral L. A. N., "Team Assembly Mechanisms Determine Collaboration Network Structure and Team Performance", *Science*, 2005, 308 (5722), pp. 697-702.

¹¹ Voir Vernet A., « De l'ombre et la lumière : sociologie économique de l'activité cinématographique. Travail et carrière chez les techniciens de la lumière. », Thèse de doctorat, Paris X, 2010.

¹² Voir Karpik L., « L'économie de la qualité », *Revue Française de sociologie*, vol. 30 pp.187-210 et le numéro spécial de *Sociologie du travail*, 44 (2002) « La qualité », dossier débat, pp.255-287.

Ces collaborations duales se déclinent aux différentes strates de l'activité, chaque collaborateur entretenant des relations de travail privilégiées et personnalisées avec un partenaire stable. Sédimentées dans le temps par le jeu des projets et des rencontres, ces réseaux de collaboration se délitent fréquemment après trois ou quatre longs métrages. Les rencontres et les recommandations interpersonnelles permettent alors de pallier les ruptures liées aux décès, à des incompatibilités de calendriers, aux brouilles interindividuelles, aux changements d'échelle économique de projets (et donc de compétences) ou encore de réajuster un différentiel de notoriété entre partenaires.

« Généralement, le réalisateur embauche un chef décorateur qui compose son équipe. Il réunit autour de lui une équipe de gens qu'il connaît, en fonction des affinités et de leurs compétences. Il arrive qu'il prenne des gens qu'il ne connaît pas, dont il a entendu parler, quand certains membres de l'équipe ne sont pas disponibles... Mais souvent, c'est une fidélité qui prime. C'est un petit milieu, tout le monde se connaît... Quand un réalisateur prend un décorateur, et bien souvent, le chef déco' ne peut pas se passer de son bras droit, il a son ensemblier, son chef constructeur... Et les équipes marchent ensemble comme ça, pendant quelques années... »

Entretien avec A., chef décorateur

La logique des collaborations décrit ainsi un schéma incrémental, fonction de l'expérimentation réciproque des liens interpersonnels dans et hors travail. La bonne compréhension de ce phénomène doit intégrer le taux d'échec élevé des partenariats, comme l'illustre la carrière de Dominique Cabrera (voir tableau 2)¹³.

Tableau 2 : Collaborations expérimentées puis abandonnées (un à trois films)

Collaborateur	Période	Cercle d'appartenance ou tertium gaudens*	Poursuite de la collaboration	Présence sur le marché du travail
Jean-Pol Lefevre	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	Non	Sortie
Jean Umanski	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	Non	Documentaire
Anne-Cécile Thévenin	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	Désistement	Sortie
Jean Casanova	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	Non	Télévision
André Rigaut	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	Non	Télévision ; documentaire

¹³ Lamberbourg A., « Parcours croisés de Dominique Cabrera, cinéaste, et de ses proches collaborateurs », *Temporalités* [en ligne], 2010/11, URL : <http://temporalites.revues.org/1218>

Déborah Peretz	1981-1988	Ariel Scrick	Non	Télévision (américaine)
Jean-Bernard Bonis	1981-1988	Jean-Pierre Thorn	Non	Télévision
Robert Millié	1981-1988	J.-P. Thorn/Les Films de la Lanterne	Oui	Cinéma porno (années 70-80) puis cinéma traditionnel
Céline Migean	1990-1995	Iskra	Non	Sortie
Philippe Lubliner	1990-1995	Iskra	Non	Court-métrage et documentaire (activité sporadique)
Pierre Camus	1990-1995	Iskra	Non	Documentaire
David Sionnière	1990-1995	Iskra	Non	Sortie
Cathy Chamorey	1990-1995	Iskra	Non	Télévision
Anne Richet	1990-1995	Jean Rouch	Non	Sortie
Manuela Frésil	1990-1995	Jean Rouch	Non	Réalise un documentaire produit par D. Cabrera en 2011
Jacques Pamart	1990-1995	Jean-Louis Comolli/INA	Oui	Permanent INA
Dominique Greussay	1990-1995	J.-L. Comolli/Christophe Otzenberger	Oui	Sortie
Jacques Bouquin	1990-1995	INA	Non	Permanent INA
Franck Mercier	1990-1995	INA	Non	Permanent INA
Raymonde Fourcade	1990-1995	INA	Non	Perm. INA (retraîtée vers 1996)
Christiane Lack	1990-1995	IDHEC/Addoc	Non	Documentaire ; court et long-métrage

Sources : interview de D. Cabrera et Imdb pour les filmographies individuelles.

* Exemple de lecture : J.-L. Comolli présente le chef opérateur Jacques Pamart à Dominique Cabrera ou encore, un membre du cercle de Jean Rouch lui parle de la monteuse Anne Richet. Le « tertium gaudens » ou « troisième larron » est le troisième individu de la triade qui permet la connexion entre les deux premiers. Sa position est structurellement avantageuse car il est un « pont », en langage de l'analyse des réseaux, entre des composantes connexes, c'est-à-dire des sous-groupes cohésifs au sein d'un réseau élargi. Becker incite ainsi à ne pas considérer l'engagement comme une relation strictement dyadique entre deux individus car cette relation implique souvent l'intervention, à un moment ou à un autre, d'une tierce personne issue du réseau. Voir H. Becker, "Notes on the concept of commitment", *The American Journal of Sociology*, 66 (1): 32-40.

À chaque étape de la carrière, de nouveaux liens sont susceptibles d'être activés. Toutefois, les premiers contacts établis en début de parcours ont souvent un impact décisif sur

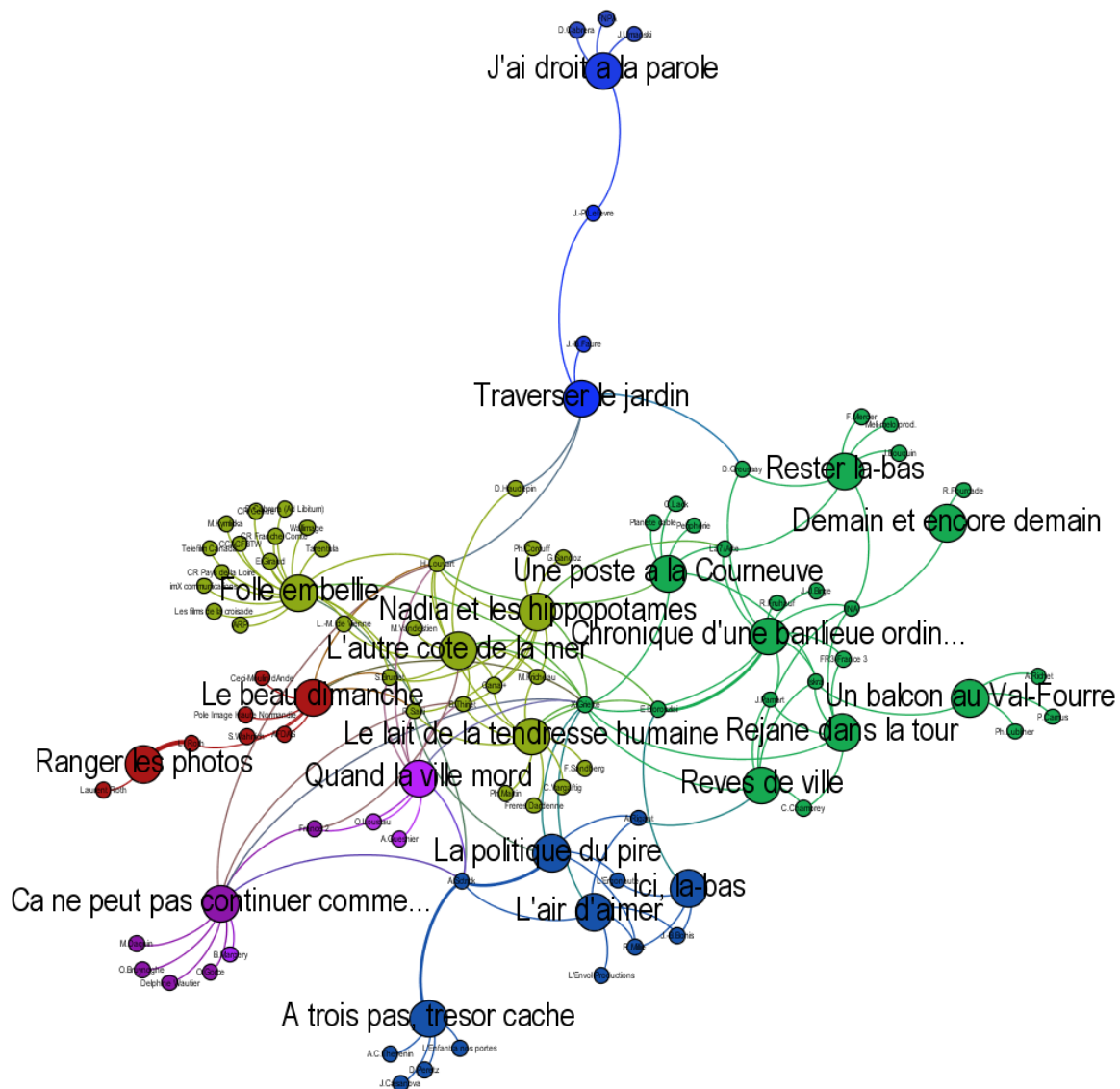
la poursuite de la carrière¹⁴, au sens où ils présentent la plus forte probabilité d'être réactivés au fil du temps. Le cas échéant, ils influencent positivement le volume d'activité, la sécurisation de la carrière et le contenu du travail (développement de conventions partagées). Des liens durables contribuent à la structuration du parcours des réalisateurs, en l'incluant dans des segments d'activité. La nature de ces liens renvoie fréquemment à la phase de formation. C'est ce qu'on observe dans la carrière de Dominique Cabrera :

- Des liens sont issus de l'école, avec un fondement amical et un enjeu de formation mutuelle (ex. Xavier Griette, Ariel Scrick) et se développent dès la phase des courts-métrages ;
- Des liens sont issus du cercle familial et/ou amical (hors secteur cinématographique) : par exemple, Raymond Sarti (chef décorateur), ami du frère de la réalisatrice, Sophie Wahnich et Philippe Corcuff (universitaires, coauteurs), rencontres issues des activités politiques de D. Cabrera. Ces liens se créent lorsque Dominique Cabrera commence à réaliser des documentaires ;
- Des liens proviennent des premières phases d'inscription de la réalisatrice dans les réseaux professionnels : Marianne Fricheau, Hélène Louvart, Sophie Brunet (collaborateurs techniques), Olivier Gorce et Olivier Loustau (scénaristes). Ils se constituent avec la suite des projets documentaires de la réalisatrice et son entrée dans le long-métrage. Ces professionnels interviennent eux-mêmes sur le marché du travail du long-métrage et sur des marchés connexes (téléfilm et documentaire principalement).

Certains perdurent à long terme, c'est à dire transitent des formats courts au formats long (cinéma et télévision): c'est le cas du "noyau dur" des collaborateurs de Dominique Cabrera, composé de la chef opératrice, de la monteuse, de l'ingénieur du son, du chef décorateur, de l'assistante réalisatrice, de la scripte). Ils correspondent à des relations d'intensité soutenue. D'autres disparaissent : les nombreuses collaborations expérimentales de la première partie de carrière (courts-métrages et documentaires) et celles qui s'avèrent non fructueuses y compris dans la période récente. D'autres encore existent depuis longtemps, comme en dormance, et s'activent ponctuellement. Ces liens et les réseaux auxquels ils

¹⁴ Voir Rannou J. et Roharik, I. « La récurrence de la relation d'emploi comme optimisation de la gestion du réseau d'employeurs et son incidence sur les carrières des artistes en France » in Beret P. (eds), *Transitions professionnelles et risques*. 13^e journées d'étude sur les données longitudinales dans l'analyse du marché du travail, Marseille CEREQ, 2006.

renvoient permettent une diversification d'activité bienvenue lorsque, les efforts portés dans une direction peinent à aboutir.



Note¹⁵ : Si la temporalité est ici écrasée, l'algorithme de détection des communautés révèle néanmoins des groupes d'individus associés aux différentes époques de la carrière de la réalisatrice : en bleu, les premiers

¹⁵ Les graphes sont réalisés avec le logiciel Gephi. Voir Bastian M., Heymann S., Jacomy M. *Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks*. International AAAI Conference on Weblogs and Social Media, 2009. Compte tenu de la faiblesse de l'échantillon (le réseau personnel égocentré de la réalisatrice), les mesures notamment de centralité et d'intermédiarité appliquées aux graphes produits ici ne sont pas significatives. L'usage que l'on fait ici des outils de l'analyse de réseau est donc descriptif, illustratif et n'a pas de visée démonstrative. Ce choix tient à l'une des contraintes techniques de l'exercice : le principal site de données sur le cinéma, IMDB, ne permet pas de les exporter directement vers un logiciel d'analyse de réseau. Il faut soit reconstituer à la main les réseaux personnels, ce que l'on a fait ici, soit écrire un script, comme l'a fait Sylvain Defresne pour Antoine Vernet (op. cit.), permettant l'analyse d'un réseau complet. Sur les limites de

courts-métrages ; en vert foncé, les documentaires ; en vert clair, les longs-métrages ; en violet, les téléfilms et en rouge, les projets de nature hybride développés dans la période récente entre deux projets de fiction.

L'investissement économique, affectif et temporel réalisé par les différents intervenants d'un projet engage moralement le réalisateur à répéter la collaboration, particulièrement lors de succès critique et/ou public. Ce renouvellement constitue un moyen de redistribuer les gratifications obtenues et concentrées par le cinéaste au moment de la sortie. Le réalisateur est d'autant plus enclin à fidéliser les membres de « son équipe » que les collaborations répétées génèrent des économies de temps, via la formation d'un répertoire commun (de vocabulaire, d'actions, de communication, etc.)¹⁶.

« Travailler avec les mêmes personnes, au-delà du côté bande que j'aime bien, permet de gagner beaucoup de temps. Au bout d'un moment, tu n'as même plus besoin de parler. Tu te comprends. A demi-mot... »

Entretien avec un réalisateur, dix longs métrages

Un « lien fort » est tacitement institué en vertu d'une logique circulaire de dons/contre-dons, dévoilement de soi/fidélité, typiques des relations d'amitié¹⁷ :

« Je peux flinguer tous les réalisateurs avec qui je travaille. Je fais une interview dans les *Cahiers* [du cinéma] et je les dézingue tous. J'ai des informations sur eux qui les mettent à terre. Mais ils savent très bien que c'est entre nous. Moi, la cuisine, j'en parle pas. Les mesquineries, leurs tics, etc., je suis seule à les connaître et personne d'autre que moi les connaît. Ils le savent. Mais je ne l'ai jamais utilisé et je ne l'utiliserai jamais. Il y a un truc de confiance... »

Entretien avec C., monteuse

Cette valeur du lien fort concourt paradoxalement à exacerber les relations. La formation d'une alliance entraîne l'élévation du niveau d'attentes réciproques. Le rapport d'exclusivité naissant présente alors de fortes analogies avec les relations de couple sous ses différentes modalités : affection/complicité, fâcheries/bouderies, ruptures/réconciliations, etc.¹⁸.

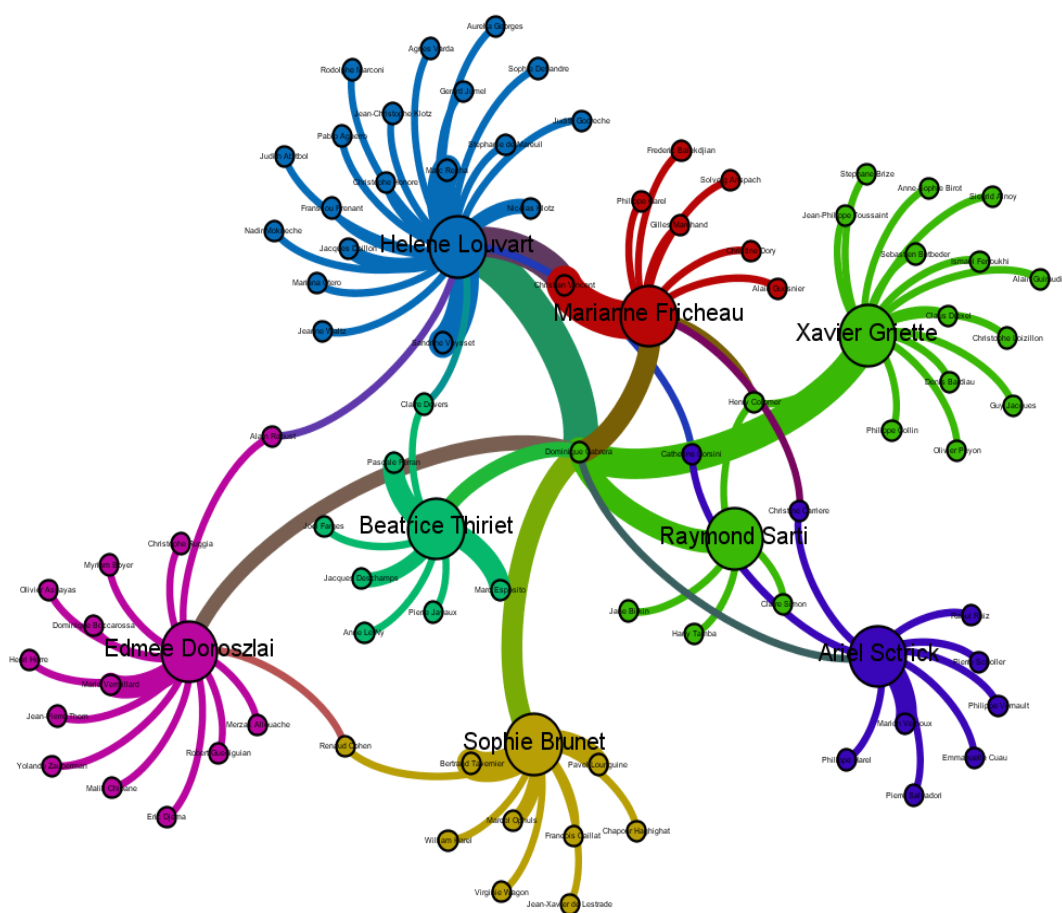
Schéma 1 : Réseaux de collaboration de Dominique Cabrera

l'approche egocentrée, voir Lazega E., « Capital social, processus sociaux et capacité d'action collective », in Bevert A. et Lallement M., *Capital social : échanges, réciprocité, équité*, Paris, La Découverte, 2005.

¹⁶ Becker H. S., Robert Faulkner, *Do You Know . . . ? The Jazz Repertoire in Action*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

¹⁷ Bidart C., *L'amitié, Un lien social*, Paris, La Découverte, 1997.

¹⁸ Kaufmann J.-C., *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.



Note : Ici l'on voit la situation de Dominique Cabrera dans le réseau des réalisateurs pour lesquels ses collaborateurs travaillent également. L'épaisseur des liens représente l'intensité des relations à travers le nombre de films en commun et la taille des nœuds, l'importance de chacun des collaborateurs dans la filmographie de la réalisatrice. C'est l'un des effets limites des liens forts dans les collaborations récurrentes entre un réalisateur et ses collaborateurs : le premier devient dépendant des seconds à mesure que ces derniers diversifient de leur côté leurs liens de collaboration.

La force du lien dépend de la confiance échangée entre le réalisateur et son collaborateur, ainsi que de l'intensité de l'engagement réciproque. La transitivity des relations de travail d'un film à l'autre n'est jamais garantie, en raison non seulement des contraintes qui pèsent sur la mise en production des projets de film ¹⁹, mais aussi des forces de

¹⁹ Voir Creton L., Dehé Y., Layerle S., Moine C., *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

« découplage »²⁰ qui poussent les personnes à s'éloigner les unes des autres. Ainsi, nombreux sont les techniciens à ne pas suivre « leur » réalisateur lorsqu'il réalise son premier long-métrage ou qu'il accède à un succès critique et/ou commercial. Le changement de segment d'activité se matérialise alors par l'association du réalisateur avec un nouveau producteur, privilégiant les ressources de son propre réseau. En parallèle, les professionnels situés au sommet de la distribution Pareto sont confrontés à une problématique de raréfaction du temps. L'accumulation des sollicitations les contraignent à trancher entre des réalisateurs également liés (amitié, affinités esthétiques, dette morale, etc.).

En dépit de ces cas limites, les liens forts constituent des facteurs de stabilisation dans l'emploi (sous condition de maintien dans l'activité du réalisateur), d'inscription dans des cercles d'appartenance et d'identification stylistique et esthétique. Dans le même temps, les liens faibles favorisent une diversification des sources d'emploi et les expériences de travail, contribuant ainsi à la sécurisation des parcours des collaborateurs face à la volatilité de l'activité des réalisateurs.

Les « familles » de cinéma

Si l'on se décentre de la figure du réalisateur, les formes d'agencements collectifs, désignées par l'expression indigène de « familles de cinéma », se révèlent également prédominantes au sein du cinéma français. Ces groupements d'individus liés par des relations de travail et d'amitié présentent un degré de formalisation variable, entre collectifs informels dont la structure excède trois membres (soit, en langage d'analyse des réseaux, « sous-graphe maximal complet de trois nœuds minimum »²¹ ou « cliques »), et associations formées sur la base d'affinités électives dont les membres développent une activité artistique et culturelle commune (« cercles de collaboration »²²).

Leur constitution a le plus souvent pour origine la fréquentation d'un même lieu d'enseignement (écoles de cinéma, cours de théâtre, etc.), l'intégration à des cercles de sociabilité communs (amis, quartiers, événements) ou des pratiques culturelles localisées (même salles de cinéma, vidéo clubs, fêtes, concerts, etc.). Les caractéristiques

²⁰ Voir White H. C., *Identité et contrôle : une théorie de l'émergence des formations sociales*, Paris, éd. de l'EHESS, 2011 et Bidart C., Degenne A., Grossetti M., *La vie en réseau : dynamique des relations sociales*, Paris, PUF, 2011.

²¹ Voir Carrington P. J., Scott J., Wassermann S. (eds), *Models and Methods in Social Network Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 39.

²² Voir Farrell M., *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*, Chicago, University of Chicago Press 2003.

socioculturelles (sociabilité de forte intensité, culture de la sortie, insertion au sein d'une « bande », faibles contraintes professionnelles et familiales²³) relatives aux temps de vie (entre 20 et 30 ans, avec une moyenne de passage à la réalisation à 28 ans²⁴) et d'entrée dans le cinéma règlent alors leur formation. Fréquemment, une même année d'insertion (par le biais des courts métrages et des rencontres occasionnées à l'occasion des festivals, cérémonies, dîners, fêtes, et autres événements qui ponctuent l'année cinématographique) est à l'origine d'amitiés et d'inimitiés durables.

« Comme nos films sont sortis en même temps, on est un groupe à se retrouver à chaque fois, à Cannes, aux Césars, etc. On passe souvent la soirée ensemble, à boire des verres, etc. »

Entretien avec un réalisateur

Dans le cas de rapports de collaboration resserrés et d'une forte densité du lien social, l'organisation d'un cercle de collaboration repose sur le primat d'un « *leader* » ou d'un duo, à la fois charismatique et entrepreneur de projets²⁵. Liés par une identité de valeurs, de références, d'âge et de sexe (le plus souvent masculin), les différents membres développent sur cette base des collaborations formelles (courts métrages, revues, etc.) et informelles (relectures, pratiques culturelles collectives, « coups de main », conseils, etc.). Les projets sont alors développés en vertu d'une interchangeabilité des rôles : un même individu pourra ainsi être tout à la fois le producteur d'un court métrage d'un autre membre du groupe, intervenant auxiliaire (relecteur, casting, figuration, etc.) sur un second projet et réalisateur de son propre métrage.

Tableau 3 : Cercles collaboratifs du cinéma français

Membres	Collectifs-organisations	Origine
Thomas Bardinnet, Laurent Cantet, Vincent Dietschy, Gilles Marchand, Robin Campillo	Sérénade productions (production cinéma)	IDHEC (début des années 1980)
Arnaud Desplechin, Marianne Denicourt Emmanuel Salinger, Pascale Ferran, Noémie Lvovsky	Why Not Production (production cinéma)	IDHEC (milieu des années 1980)
Emmanuel Bourdieu, Bruno et Denis Podalydès, Jeanne Balibar, Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos	« Rive gauche » (groupe informel)	Lycée Henri IV (milieu des années 1980), ENS

²³ Voir Galland O., « Un nouvel âge de la vie », *Revue française de Sociologie*, Vol. 31, 1990/4, pp. 529-550.

²⁴ Michel Marie (ed.), *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 1998.

²⁵ On retrouve ici la logique des cercles artistiques, dont la dynamique et les relations sont régulés par l'affirmation d'un leader, positif ou négatif, et diversement doté (capital, social, talent, tempérament, etc.). Voir Farrell M., "Collective Projection and Group Structure: The Relationship Between Deviance and Projection in Groups", *Journal of Small Group Behavior*, 10, 1982/1, pp. 81-100.

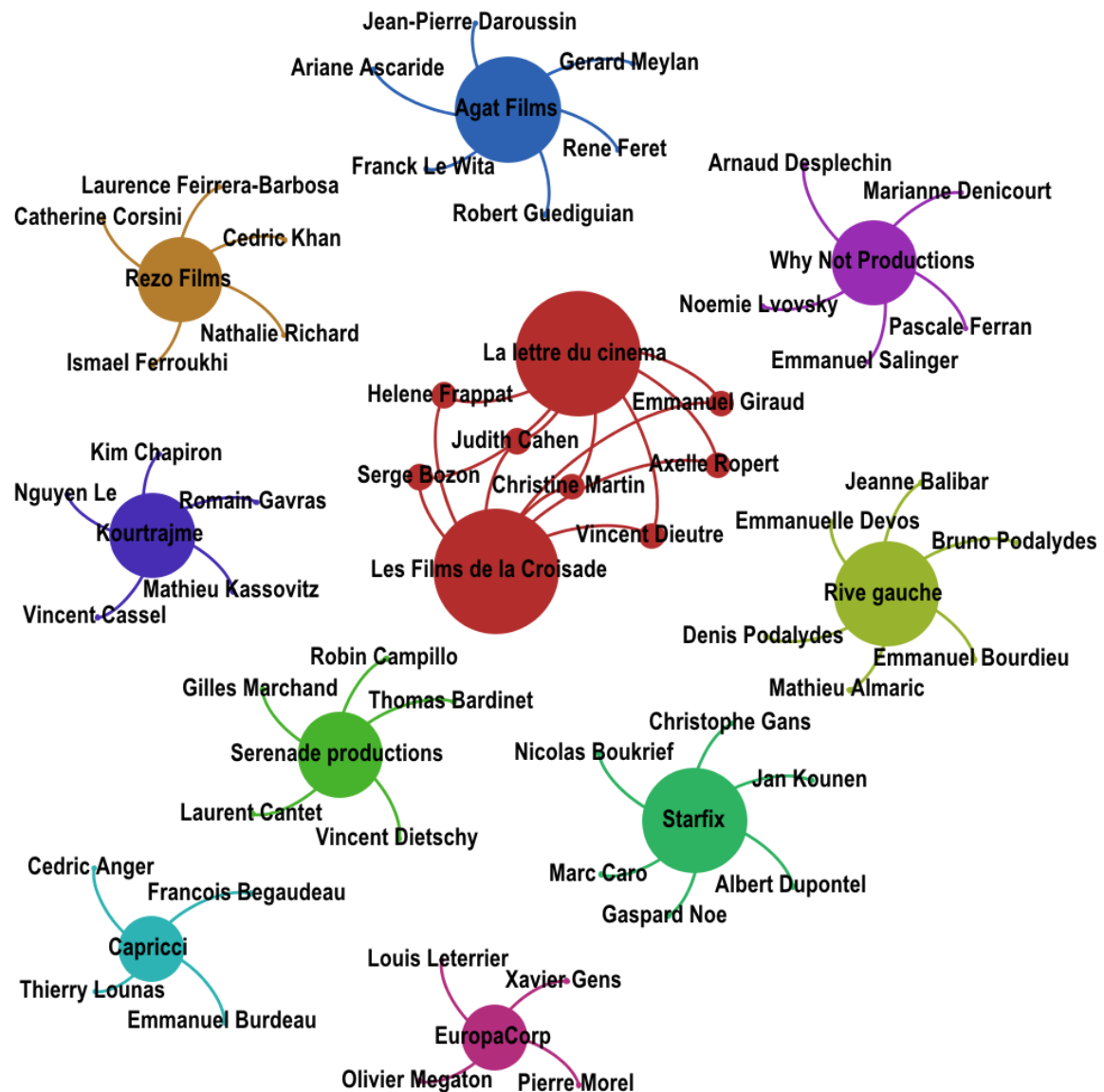
Robert Guediguian, Franck Le Wita, René Féret, Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan	Agat Films (production cinéma)	Théâtre et Conservatoire (fin années 1970 et début 1980)
Catherine Corsini, Laurence Feirrera-Barbosa, Ismael Ferroukhi, Cédric Kahn, Nathalie Richard	Rezo Films (production, distribution)	IDHEC-FEMIS, courts métrages (fin années 1980)
Nicolas Boukrief, Christophe Gans, Albert Dupontel, Jan Kounen, Gaspard Noé, Marc Caro	Starfix (revue de cinéma)	Starfix (années 1980)
Emmanuel Giraud, Judith Cahen, Christine Martin, Axelle Ropert, Serge Bozon, Vincent Dieutre, Hélène Frappat	La Lettre du Cinéma (revue) Les films de la Croisade (production)	Sorbonne (années 1990)
Cédric Anger, Emmanuel Burdeau, Thierry Lounas, François Bégaudeau	Capricci (production, distribution, édition)	<i>Cahiers du cinéma</i> fin des années 1990
Xavier Gens, Louis Leterrier, Olivier Megaton, Pierre Morel	EuropaCorp	Luc Besson (années 1990 et 2000)
Kim Chapiron, Romain Gavras, Vincent Cassel, Nguyen Lê, Mathieu Kassovitz	Kourtrajmé (production cinéma, clips, publicités)	Fils de réalisateurs et artistes rencontrés à Paris (début des années 1990 et années 2000)

Le « cercle de collaboration » détermine fréquemment une insertion réussie. Il offre en effet un apprentissage de substitution aux réalisateurs n'ayant pas suivi de formation cinématographique. Les projets collectifs sont l'occasion d'une mutualisation des savoirs, d'acquisition de nouvelles compétences et de mise en commun des ressources relationnelles. En découle un ensemble de « petits avantages » et d'opportunités (partage d'un logement, prêts d'argent, petits « rôles », soutien moral, etc.). Par effet de capillarité, les producteurs et intermédiaires de marché investissent ces groupements, les exploitant à la manière de « gisements » de talents :

« Catherine Corsini avait fait un premier film, qui s'appelle *Poker*, et puis un téléfilm qui avait bien marché. Donc je décide de faire *Les amoureux*. Je la rencontre, et il s'avère que c'est la meilleure amie de Cédric Kahn. Cédric, c'est le meilleur ami d'Ismaël Ferroukhi, dont j'ai produit un court métrage... Donc c'est une espèce de famille comme ça, que j'épouse, à ce moment-là, et que j'ai accompagnée pendant quelque temps... Et après, j'en ai trouvé une autre : celle d'Albert Dupontel... »

Entretien avec Jean-Michel Rey, *Rezo Films*

Schéma 2 : Les « familles » du cinéma français



Après plusieurs années, les cercles de collaboration tendent à se déliter en raison du développement de l'activité respective de chaque membre, des tensions que les écarts de réussite suscitent et de la réduction du budget-temps (augmentation des contraintes familiales et professionnelles se traduisant par le passage d'une vie de bohème à celle de famille). La propension à y développer une forme de spécialisation et de division du travail, ou encore des relations de coopération de moindre intensité, leur assurent cependant une plus grande longévité.

Ce déplacement de l'artiste individuel aux collectifs artistes conduit à dédoubler la notion de « talent » : à une dimension proprement artistique (le *savoir-faire* cinématographique du réalisateur) s'ajoute une dimension entrepreneuriale et humaine (le

savoir-être social du cinéaste-entrepreneur et chef d'équipe). De ce point de vue, la capacité à constituer et animer les équipes techniques au cours du tournage est un élément clé de la réussite des projets.

Conclusion

L'identification des dyades, des cercles de collaboration et des « familles » (cliques) de cinéma comme formes réticulaires régulières invite *in fine* à relativiser le stéréotype du cinéaste-artiste. La monade créatrice s'efface ici au profit d'une représentation collective de « l'auteur ». Dès lors, la notion de « talent » se dédouble, recouvrant une dimension proprement artistique (le *savoir-faire* du cinéaste-artiste) et une dimension entrepreneuriale et humaine (le *savoir-être* du cinéaste-entrepreneur et chef d'équipe). La condition de ce retournement de perspective, de l'artiste individuel aux collectifs artistes, est non seulement la prise en compte de la dimension collective de l'activité artistique dans la tradition de la sociologie de l'art (Raymonde Moulin, Howard Becker, Pierre Bourdieu, etc.), une temporalisation de l'analyse, par un déplacement de la perspective depuis un plan d'étude spatiale vers une approche historique, à même d'articuler les deux axes exclusifs des sciences sociales que sont le temps et la structure.