

LE METIER DE SCRIPTE

Mémoire de sociologie d'Anaïs Feuillet, 2004

(version abrégée et remaniée)

Sommaire

Introduction

Chapitre I : Le métier de scripte : état des lieux

1 — Particularités du métier

- A — Définition
- B — Continuité et raccords
- C — Champ des compétences

2 — Un accès réglementé

- A — La carte professionnelle
- B — L'endogamie professionnelle

3 — La comédie des places

Chapitre II : Un métier qui souffre d'un manque de reconnaissance

1 — Des indices objectifs

- A — Le Salaire
- B — Les a priori
- C — L'absence de subordonné
- D — Le renvoi d'une image négative

2 — Un métier féminin

- A — Le taux de féminisation
- B — Scripte et figure féminine

3 — Un métier non artistique

Chapitre III : Un métier qui permet néanmoins la construction identitaire

1 — Reconnaissance de la scripte

- A — Une fonction primordiale
- B — Des responsabilités insoupçonnées
- C — Un authentique savoir

2 — Reconnaissance de la personne plus que de la fonction

- A — Fonctions officielles, fonctions officieuses
- B — L'égérie du réalisateur

Conclusion

Introduction

Chacun le constate aisément, au cinéma, ce sont toujours les mêmes que l'on retrouve en haut de l'affiche. C'est ainsi que le grand public connaît le nom des acteurs, des réalisateurs, voire de quelques scénaristes — personne d'autre. Cette

promotion est plus que méritée, puisque sans eux, pas de septième art ! Ce n'est pas l'importance conférée à quelques-uns qui pose question, mais leur omnipotence, cette exposition sélective laissant à penser qu'ils sont les seuls à participer à l'élaboration de cette œuvre si complexe qu'est un film.

Le métier de scripte, celui auquel j'ai choisi de m'intéresser pour ce mémoire de sociologie, fait partie de ces oubliés. Lui consacrer une étude, c'était d'abord éclairer un champ d'activité méconnu. Mais, au-delà de cet anonymat, que les scriptes partagent avec bien des métiers du cinéma, deux autres caractéristiques ont attiré mon attention, et m'ont incité à me pencher sur ce groupe professionnel. Premièrement, et sans aucune raison apparente, scripte est un métier exclusivement féminin. Ce fait n'a jamais été démenti, en France du moins, et l'existence d'un unique « script-boy » reste l'exception qui confirme la règle. Ensuite, autre singularité encore plus saisissante, la scripte fait partie avec le réalisateur et son assistant, de la plus petite et de la plus sélecte nomenclature du cinéma, « l'équipe mise en scène », appartenant à une certaine valeur accordée au dit métier et qui contraste du coup avec sa très faible exposition.

Avant de commencer mon enquête, j'étais donc en présence de ce peu d'éléments, mais je sentais que cette profession de scripte méritait que l'on s'y attarde et que l'on réfléchisse de près sur les enjeux qui la traversent.

Parmi ceux-ci, c'est surtout un questionnement autour de la reconnaissance du métier qui a émergé. Des entretiens, des lectures et des échos sur les scriptes, c'est ce point qui est apparu le plus opaque et le plus stimulant.

Dès le début de mon enquête, j'ai pu constater à quel point peu de gens savaient en quoi consiste le métier de scripte, quand ils n'en ignoraient pas tout bonnement l'existence. S'il est un métier qui n'est pas entré dans l'imaginaire scintillant que génère le monde du cinéma, c'est bien celui-là ! Les professions de ce milieu ont presque toutes une connotation qui fait rêver — ce n'est pas le cas pour la scripte. Le plus souvent, son appellation même prête déjà à confusion. En effet, nombreux sont ceux qui, entendant son nom, le confondent avec le « script », terme qui désigne le scénario et qui est de fait bien plus répandu. Plus généralement, ce nom n'a aucun pouvoir évocateur, et rares sont ceux qui savent d'emblée, comme lorsque l'on dit « costumière » ou « coiffeuse », ce qu'il implique. Enfin, la scripte n'est pas entourée d'une aura, certes abstraite, mais néanmoins prestigieuse, comme peut l'être le chef-opérateur, par exemple. Même si peu de gens peuvent dire précisément en quoi consiste le métier de celui-ci, sa seule évocation résonne de façon positive, ce qui n'est pas le cas pour la scripte.

Par ailleurs, j'ai constaté que, non seulement le métier de scripte est peu *connu* à l'extérieur du milieu cinématographique, mais qu'il semble également peu *reconnu* à l'intérieur. En témoignent des critères objectifs : le nom de la scripte

n'apparaît pas au générique de début, elle n'est pas rémunérée pour le travail qu'elle fait en amont et en aval du film, on ne lui accorde que très rarement une stagiaire, etc.

Mais ce qui est le plus singulier, c'est que, même si des critères objectifs témoignent de cette faible reconnaissance, celle-ci ne semble pas être ressentie dans l'exercice même de leur travail par les intéressées. En effet, à travers les divers entretiens que j'ai menés, j'ai pu constater que les scriptes n'en faisaient pas état dans leurs discours. Elles peuvent se plaindre d'un manque de reconnaissance en ce qui concerne leurs salaires ou les avantages qui leur sont consentis, mais elles ne se plaignent pas de la place qui leur est accordée sur le tournage ou lors de la préparation du film.

J'étais donc là face à un paradoxe qui demandait éclaircissement.

Un certain nombre de critères, en sociologie, permettent de « quantifier » la reconnaissance. Pour les scriptes, le niveau de salaire, la position dans le générique, le niveau de qualification, le procédé de recrutement, sont autant de critères objectifs qui peuvent servir d'indicateurs sur le niveau de reconnaissance du métier. Mais si je m'étais arrêtée à ce type de données, ma recherche serait restée inaboutie et je serai passée à côté d'un pan entier de ce métier. Car c'est, il faut le souligner, dans la parole des enquêtées que s'est révélé le paradoxe de la reconnaissance de cette profession.

Notre recherche s'appuie donc sur les douze entretiens menés auprès de scriptes, soit très expérimentées, soit débutantes, ainsi que sur l'observation de terrain qui a permis de confirmer certains éléments repérés pendant les entretiens ou d'en faire émerger d'autres.

Notre exposé se découpera en trois parties.

Dans un premier temps nous exposerons les caractéristiques du métier de scripte. L'étendue des tâches qu'il comporte, le moyen d'y accéder, ainsi que l'ordre interactionnel dans lequel il s'inscrit. Dans la seconde partie, nous montrerons quels sont les critères qui témoignent d'une défaillance sur le plan de la reconnaissance, pour enfin nuancer ce propos dans la troisième partie et faire émerger le paradoxe de cette profession reconnue/non reconnue. Dans cette dernière partie, nous évaluerons en effet le fait que l'exercice de ce métier, malgré son manque de valorisation apparent, permet tout de même la construction identitaire.

Le métier de scripte : état des lieux

1 — Particularités du métier

A — Définition

Sylvette Baudrot¹ considère que l'origine du métier de scripte remonte à l'époque du muet, lorsque quelques grands metteurs en scène ont décidé de faire venir leur secrétaire sur le plateau. Il s'agissait alors pour elles de changer de lieu d'activité, mais la tâche qui leur incombait demeurait celle d'une secrétaire à proprement parler. Il était toujours question de prendre en note le courrier, de réserver des rendez-vous, d'en décommander d'autres... Leur travail n'était pas alors au service du film, même s'il y était lié, mais au service du metteur en scène. Ce qui marqua la première étape de l'apparition de la scripte, c'est lorsqu'il revint à ces secrétaires, le rôle de noter tout ce qui se passait sur le tournage, afin que le moment venu le monteur du film puisse s'y référer. La secrétaire se rapprochait alors un peu plus du film, mais cette contribution demeurait encore très restreinte. Son statut était toujours celui de secrétaire du réalisateur. C'est finalement avec l'avènement du cinéma parlant que la présence de cette assistante est vraiment devenue indispensable. Il fallait désormais quelqu'un pour prendre en sténo les changements de dialogue et noter les différents éléments liés à la prise. C'est ainsi qu'au fil des tournages, le rôle de cette secrétaire s'est étoffé et spécialisé, pour se transformer en un métier bien défini et spécifique, celui de scripte.

Aujourd'hui, le petit Larousse 2000 définit la scripte comme l'« auxiliaire du réalisateur d'un film ou d'une émission de télévision chargé de noter tous les détails techniques et artistiques relatifs à chaque prise de vue ». Cette définition est très succincte et omet surtout de faire la distinction entre la scripte de télévision et celle de cinéma. En ce qui nous concerne, nous ferons cette distinction, car les attributs de chacun des deux métiers et les enjeux qui les traversent sont totalement différents. Par ailleurs, les personnes qui les exercent sont soit dans un secteur soit dans l'autre, et si elles sont dans les deux, c'est pour préciser qu'il ne s'agit pas de la même activité. A propos de son activité de scripte télé, par rapport à celle de scripte de cinéma, Barbara insiste : « *Ce n'est pas le même métier, ça n'a rien à voir* », et à la question de savoir pourquoi les deux s'appellent de la même façon, elle ne voit pas d'autre réponse que celle-ci : « *Parce que... dès qu'on a une gonzesse à côté d'un mec qui est censé être metteur en scène, on appelle ça une scripte.* »

¹ Baudrot S, Savlini I, 1989, *La scripte-girl*, Collection Cinéma/Vidéo, FEMIS, Paris.

Disons-le encore une fois, notre recherche concerne donc les scriptes qui travaillent pour le cinéma, et voyons maintenant quelle définition officielle², on trouve de ce métier : « La scripte-girl est l'auxiliaire du réalisateur et du directeur de production. Elle veille à la continuité du film et établit pour tout ce qui concerne le travail exécuté sur le plateau des rapports journaliers artistiques et administratifs. » Le terme d'auxiliaire pour qualifier la scripte renseigne sur son statut et sa position dans la hiérarchie. Elle agit par délégation, à la fois du réalisateur et du directeur de production. Elle est donc soumise à ces deux autorités.

Mais avant de traiter de cette question de la position hiérarchique, voyons d'abord quelles sont les tâches dont la scripte est responsable. Car ce sont les fonctions auxquelles elle se rapporte, qui définissent et délimitent en partie une profession en la distinguant des autres.

Dans cette optique, le mot le plus important à retenir de la définition ci-dessus, est en premier lieu celui de « continuité ».

Que signifie donc de dire que la scripte est responsable de la continuité du film ? C'est dire qu'elle doit veiller à ce que chaque plan soit potentiellement utilisable au montage, c'est-à-dire qu'il soit « raccord » aux autres. « Raccord », voici un deuxième mot clé concernant la scripte. En résumé, il faut que les plans soient liés adéquatement les uns aux autres pour assurer la continuité du film. Examinons cela de plus près.

B — Continuité et raccords

Un profane, en toute logique, pourrait croire que les scènes d'un film sont tournées selon l'ordre chronologique du récit, mais dans les faits ce n'est en général pas le cas. D'une part, parce que le réalisateur ne sait pas forcément quel sera cet ordre dès le tournage — c'est au montage que les choses seront fixées de manière définitive —, et d'autre part, parce que c'est la combinaison d'un grand nombre de contingences matérielles, qui va déterminer quel sera l'ordonnancement du tournage des scènes.

Prenons l'exemple d'un film qui commence dans une maison de campagne en Ardèche, puis se déroule à Paris, Rome, New York, Tunis... pour se finir de nouveau dans la maison de campagne. Le tournage des scènes de début et de fin vont évidemment être regroupées — si aucune autre contrainte ne vient primer sur celle-ci et ce au détriment d'un tournage qui respecterait l'ordre de la narration. Les rares cas où le film est tourné en continuité sont ceux où le réalisateur craint que ces sautes permanentes dans la chronologie du film ne perturbe un comédien dont le personnage passe par une grande et difficile évolution psychologique. Si c'est le

² Définition du titre II des conventions collectives entre le syndicat des Producteurs et le syndicat des Techniciens en vigueur au CNC (Centre National de la Cinématographie), article 6. NB : Définition en cours de refonte (voir les propositions de l'association „Les scriptes associé(e)s“)

cas, on dira que l'on tourne en continuité. Par contre, il n'y a pas de terme pour dire qu'on tourne en discontinuité, puisque c'est le procédé courant. Certes, cette manière de faire rend les choses un peu compliquées pour les acteurs et pour toute l'équipe, mais pour y faire face il existe un personnage essentiel sur le tournage, qui note le moindre détail de manière à pouvoir reconstituer le puzzle à chaque instant : c'est la scripte.

Pour assurer cette continuité du récit, elle va devoir veiller à ce que les raccords soient bons de plan à plan, de scène à scène et de séquence à séquence.

Le raccord est l'effet produit par le collage de deux plans successifs ou de deux séquences (image ou son) consécutives dans un film³. On entend souvent que la scripte se bat contre les « faux raccords », ce qui est une erreur, car le faux raccord renvoie à une incohérence visuelle ou sonore produite intentionnellement dans la continuité du récit. La scripte se bat en fait contre les « mauvais raccords », ceux qui seraient la conséquence d'une erreur et non d'une intention.

Nous l'avons tous vécu, les mauvais raccords sautent aux yeux lorsque le film est monté. Mais il en va autrement dans la réalité d'un tournage, qui comme nous l'avons expliqué, ne fait pas coïncider la réalisation des plans à la chronologie narrative. La scripte est donc chargée de veiller au bon enchaînement de ces raccords entre les plans et de rétablir cette logique du scénario qui, à chaque instant du tournage, est mise en péril. En effet, sur des tournages de plusieurs semaines, le nombre de raccords à assurer est immense et en conséquence les possibilités d'erreurs aussi. Surveiller les raccords signifie qu'il faut veiller à ce que les costumes, les coiffures, les cigarettes, le bronzage, mais également l'ambiance, les regards, le rythme ou la lumière, soient cohérents d'un plan à l'autre. Ce qui rend les choses difficiles, c'est le fait que, comme nous l'avons dit à propos de la continuité, un acteur peut venir jouer une scène au début du tournage et ne revenir que cinq ou six semaines plus tard pour jouer la suite de cette scène. C'est alors à la scripte que revient la responsabilité de veiller à ce qu'entre-temps il n'ait pas bronzé, rasé sa moustache ou coupé ses cheveux.

Ce travail d'attention constante à l'enchaînement des plans représente l'essence du métier de la scripte et doit être de tous les instants. Sur le tournage d'un long-métrage, le réalisateur ne sait pas en général à l'avance les plans qu'il va tourner. C'est sur le plateau qu'il décide avec l'aide du cadreur, du premier assistant et de la scripte des plans nécessaires à chaque scène. La scripte est là pour l'aider à trouver le bon raccord entre chaque plan, ainsi pense-t-elle toujours au plan d'avant ou d'après, alors que tout le reste de l'équipe ne pense qu'au plan qui est en train d'être tourné. C'est à elle de signifier que tel plan ne sera pas « montable » avec le

³ Petit Larousse 2000.

plan qui précède. Parfois, un geste ou une parole ou un regard auquel le réalisateur n'avait pas pensé permettra un raccord plus fluide d'un plan à l'autre.

C — Champ des compétences

On peut se poser la question : pourquoi ces tâches réunies en un faisceau sont-elles toutes accomplies par cette seule et même personne appelée scripte ?

Une étude sur le travail de la scripte doit viser non seulement à découvrir le contenu du faisceau de tâches qui lui est attribué, mais aussi à comprendre, dans la mesure du possible, ce qui fait l'unité de ce faisceau.

Marie-Thérèse Cléris⁴, considère que la scripte joue un rôle à la fois technique, administratif et artistique. L'ensemble des tâches qui se rapportent à l'aspect technique constitue la phase la plus importante du travail de scripte. Il y a lieu de distinguer trois périodes dans ce rôle technique.

Le travail de la scripte commence en amont du tournage, elle travaille alors sur le scénario. Celui-ci étant « l'instrument de travail de référence pour veiller à la cohérence des raccords »⁵, c'est sur lui qu'elle pose les premières empreintes de son travail. Il s'agit pour elle, dans des délais plus ou moins rapprochés du tournage, de participer à la préparation technique du film. Pendant cette préparation, la scripte lit attentivement le scénario à plusieurs reprises et pose les jalons pour son travail durant le tournage. Pour cela, elle effectue plusieurs dépouillements du scénario : acteurs, décors, accessoires, etc. Elle vérifie également si toutes les indications du scénario concernant le temps, le lieu, la date, etc, sont correctes. Dans cette même phase de préparation, la scripte effectue le « pré-minutage » du scénario qui va permettre de savoir si le film correspond effectivement à la durée prévue et qui servira de repère tout au long du tournage.

Sur le tournage, comme nous l'avons déjà précisé, la scripte assure la continuité du récit et la validité des raccords. Au moyen des listes et des dépouillements qu'elle a établis en amont, elle supervise le tournage, pour veiller à la moindre inexactitude concernant la cohérence de la narration. Afin de remplir ces fonctions, la scripte est en charge de plusieurs rapports. Elle note chaque prise tournée dans le « rapport scripte » ou « rapport montage ». Ce rapport contient des informations sur la durée d'une prise, sur son contenu, sur ses défauts et ses qualités, sur l'objectif et le diaphragme avec lesquels elle a été tournée, sur le fait qu'elle soit complète ou interrompue, etc. Ces rapports permettent de se souvenir des caractéristiques techniques et sont d'un grand secours lorsqu'il est nécessaire de refaire une prise. Ces rapports sont rédigés durant les pauses ou à la fin de la journée de tournage, à partir des notes prises pendant le tournage. Ils sont remis à la production au fur et à mesure. Par ailleurs, la scripte remplit un rapport journalier

⁴ Cléris Marie-Thérèse, 1975, *La scripte*, Institut des hautes études cinématographiques.

⁵ A. Janson, « La bible et le furet », *Cahiers du cinéma*, N° 371-372, Mai 1985, P. 102-105.

ou « rapport production » destiné à la production contenant le programme effectif de la journée : décor, comédiens, heures de début et de fin de tournage, séquences tournées, séquences prévues mais non tournées, collaborateurs additionnels, effets spéciaux, « totaux pellicule », etc. S'il s'avère nécessaire de répéter une journée de tournage, ce rapport fait foi auprès des compagnies d'assurances.

Enfin, la scripte remplit un troisième rapport, ou plutôt un journal de bord, sur lequel elle marque chacun des événements de la journée. Ce rapport rentre dans l'étendue des tâches qui renvoie la scripte à une position de mémoire du film. Ce dernier rapport est familièrement appelé « le mouchard », ce qui témoigne du peu de considération que lui porte l'équipe de tournage. C'est un rapport qui sert aux assurances ou à la production pour juger du bon déroulement du tournage.

La scripte est en permanence présente sur le plateau. Elle est l'interlocutrice de chacun. Elle doit toujours être au courant de la version la plus récente du découpage, car ces informations lui sont indispensables pour bien faire son travail, et aussi parce que chacun peut être susceptible de lui demander une information ayant trait, de près ou de loin, aux raccords.

Certes réductrice, cette énumération des attributs du travail de la scripte, a pour fonction dans notre exposé de montrer que cette activité est spécifique sur un tournage, c'est-à-dire qu'elle est définie par un certain nombre de tâches déterminées, dont seule la scripte est responsable. Ce sont ces caractéristiques qui distinguent cette profession des autres et lui donnent son caractère propre. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà précisé auparavant, pour qu'un métier soit véritablement établi comme profession, il faut qu'un certain nombre de règles en limitent l'accès. C'est ce que nous allons voir maintenant.

2 — Un accès réglementé

A — La carte professionnelle

L'accès à une profession peut se faire selon des règles plus ou moins rigides et déterminées. Cela dépend des compétences nécessaires, mais aussi des modalités propres à chaque métier. En ce qui concerne le cinéma, pour participer à un tournage, il faut généralement obtenir une carte du CNC (Centre National de la Cinématographie).

Cette carte professionnelle n'est pas impérative pour être recruté sur un tournage, mais les professionnels du milieu cherchent généralement à l'obtenir, car le fait de ne pas la détenir peut être un obstacle à l'embauche. En effet, le CNC qui participe très régulièrement au financement des films, le fait à la condition qu'un certain nombre de techniciens (14 au minimum) soient en possession de la carte professionnelle. Le fait d'avoir cette carte est donc recommandé pour des raisons pratiques de facilité d'embauche, mais il joue aussi par ailleurs un rôle symbolique.

Il s'avère que pour beaucoup, cette étape de l'obtention de la carte du CNC marque l'entrée dans la profession. L'exemple de Cécile en témoigne. A la question de savoir à partir de quel moment elle s'est considérée comme une scripte, celle-ci répond : « *A partir du moment où j'ai obtenu ma carte professionnelle* ». Ce qu'il est intéressant de souligner ici, c'est qu'une règle non impérative mais préconisée, devient finalement celle qui fait sens.

En ce qui concerne les scriptes, pour obtenir la carte du CNC, il faut soit avoir fait trois stages sur des longs métrages, plus un stage de montage ou de labo, soit avoir suivi la formation du seul établissement public qui décerne un diplôme de scripte, l'École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, la « FEMIS », et avoir fait un stage sur un long métrage. Cette école est l'héritière de l'IDHEC et a été créée en 1984. Depuis 1998, c'est un établissement public industriel et commercial, qui dépend du ministère de la Culture et de la communication. La filière scripte est accessible sur concours à partir de bac+2, elle forme en moyenne trois à quatre scriptes tous les deux ans, et la durée de la formation est de trois ans.

Cette formation est récente, puisque la première promotion date de 1992. Le fait qu'une section spéciale ait été ouverte participe de la reconnaissance du métier et favorise le processus de « professionnalisation ».

Il existe par ailleurs une autre école, privée, qui dispense une formation de scripte, le CLCF (Conservatoire Libre du Cinéma Français), mais elle n'exempte pas des trois stages obligatoires pour l'obtention de la carte professionnelle. Cette formation aide par contre à trouver ces stages et à avoir une crédibilité plus grande auprès des maisons de production.

Les écoles existent donc, mais c'est en fait « sur le tas », c'est-à-dire par l'expérience sur le terrain, que la plupart apprennent leur métier. Car contrairement à beaucoup de milieux professionnels, celui du cinéma valorise peu la formation théorique la considérant le plus souvent comme secondaire par rapport à la pratique. On constate qu'en dépouillant les autobiographies de grands réalisateurs ou de techniciens, on s'aperçoit que ceux-ci minimisent l'importance de leur formation scolaire et valorisent au contraire leurs attaches avec « les grands noms du cinéma », « avoir été l'élève de Untel », « avoir tourné avec X ou Y » semble de loin les meilleures références.

La difficulté de ce mode de formation, c'est que les règles qui en régissent l'accès sont moins formelles que celles qui permettent d'accéder à une école, et par conséquent beaucoup plus aléatoires et moins démocratiques. C'est un poncif de dire que le milieu du cinéma fonctionne essentiellement sur un système de « connivences », mais c'est une réalité. Pour trouver un stage, il faut très souvent être introduit par quelqu'un qui est lui-même du milieu. Les « intronisés » ont

généralement l'avantage sur ceux qui ne misent que sur leur curriculum vitae. Natacha nous raconte, par exemple, qu'elle choisit rarement ses stagiaires, parce qu'elles lui sont très souvent imposées par un de ses supérieurs : *« Il est très fréquent que le metteur en scène ou le producteur ait une nièce ou une cousine ou une fille, et qu'il me demande de la prendre, et c'est malheureux parce que moi j'ai beaucoup de demandes et que je ne peux pas les prendre. »*

Les stages sont donc difficiles d'accès, d'une part parce qu'ils nécessitent de disposer du capital relationnel nécessaire, mais parce qu'en plus ils sont très rares. En effet, la présence d'une stagiaire scripte n'est absolument pas systématique. Il faut généralement que la scripte en souhaite une, ce qui n'est pas automatique. Barbara explique par exemple : *« J'ai une liste d'attente, mais je n'ai pas très envie. J'ai passé six ans, avec des stagiaires tout le temps, là je fais un break... J'ai plus envie d'une relation avec le réalisateur... unique, et pas à deux. »* Ensuite, si la scripte désire une stagiaire, il faut qu'elle la réclame, et il faut alors que la production l'accepte. Malheureusement les maisons de production rechignent généralement à en accorder une, car il faut la payer. En effet, pour qu'un stage soit comptabilisé par le CNC pour l'obtention de la carte professionnelle, il faut que celui-ci soit rémunéré. Cela étant, les productions parviennent malgré tout, dans de nombreux cas, à se soustraire à l'obligation de rétribuer les stagiaires. Pour cela, elles recherchent des stagiaires conventionnés par une école, ce qui les autorise à ne pas payer de salaire, ou alors elles essaient d'imposer leurs conditions financières. Chacune, de ses débuts, garde en mémoire sa petite expérience d'« exploitation ». Amandine raconte qu'elle a accepté un stage à Marseille, non rémunéré, où elle devait au départ se loger elle-même : *« Je n'avais pas de défraiement, la nourriture je la payais moi-même, pas le midi, je mangeais avec tout le monde, mais le soir normalement on a des défraiements pour manger et moi je n'en avais pas. Et à la fin, parce que la production était obligée de me déclarer, ils m'ont donné cinq cent francs... Vraiment le minimum. »*

Mais ce passage, s'il est scandaleux, peut néanmoins s'avérer utile, voire à moyen terme rentable, ce qui explique que certaines s'y plient. Pour les membres du milieu, il joue peut-être le rôle d'un parcours initiatique : ils pensent pouvoir juger à cette occasion de la volonté profonde de l'intéressée. Amandine conclue son histoire en disant : *« D'un autre côté, c'est ce tournage qui a fait qu'à partir de là, tout s'est enchaîné. Donc, en fait... c'est positif, et puis sur le tournage, j'étais tellement contente que j'en faisais des tonnes, tout le monde voyait que j'étais heureuse d'être là. »*

B — L'endogamie professionnelle

La scripte fait partie de cette catégorie au cœur de tant de controverses depuis très longtemps, et plus particulièrement depuis le protocole d'accord du 26 juin 2003 du gouvernement Raffarin : les intermittents du spectacle.

Ce statut est justifié par le fait que l'organisation par projets, qui est prédominante dans ce milieu professionnel, oblige constamment à une réallocation rapide des personnels pour chaque nouveau projet, et conduit à une discontinuité imprévisible dans le rythme d'activité des participants. Ce qui serait impossible si un nombre élevé d'artistes, de techniciens, de cadres, d'ouvriers, ne se tenaient pas prêts à réagir rapidement à une offre d'emploi et ne demeuraient pas disponibles pour des engagements ultérieurs, en fonction de combinaisons chaque fois changeantes de métiers, de compétences et de ressources à engager dans la réalisation d'une œuvre par définition unique. Il en résulte un marché du travail qui, pour réagir sans délai à toutes les initiatives, requiert une main-d'œuvre à chaque instant excédentaire, et qui impose aux professionnels l'alternance de périodes de travail et de période de chômage.

Les scripts s'inscrivent donc dans cette catégorie de salariés intermittents à employeur multiples que P. M. Menger⁶ appelle les « galériens du cachet », c'est-à-dire des personnes qui sont engagées par des maisons de production pour un projet en particulier et au coup par coup. Elles n'ont jamais un employeur fixe qui leur assure un travail régulier.

L'intermittence est en fait à l'intersection du salariat et du travail indépendant. Du salariat, elle a la forme juridique :

— puisque selon la définition du code du travail français, le contrat d'emploi intermittent à durée déterminée est autorisé en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère par nature temporaire des emplois ;

— puisque l'intermittent est un salarié présumé avoir la faculté de contracter successivement, et parfois simultanément, avec une multiplicité d'employeurs : la relation d'emploi cesse, aussitôt accomplies la prestation ou la série de prestations répétées pour un spectacle, une émission, un tournage ;

— puisque le lien de subordination du contrat de travail salarié est réputé valoir dans tous les cas.

Dans le même temps, la multiplicité des employeurs renforce l'autonomie du travailleur en affaiblissant le lien de subordination du salarié à chacun de ses divers employeurs. Cette forme d'indépendance a une contrepartie essentielle : l'intermittent n'en bénéficie pleinement que s'il peut obtenir suffisamment d'engagements pour échapper au risque de la précarité et de la « galère ». Or ce

⁶ P. M. Menger, 1989, La profession de comédien, formation, activités et carrière, Paris, La documentation française.

risque est par définition beaucoup plus élevé sous cette forme d'emploi que dans le salariat classique.

Pour parvenir à vivre financièrement de sa profession, la scripte doit donc sans cesse se soucier de trouver des projets qui puissent s'enchaîner les uns aux autres. La recherche d'emploi ne passe pas comme la majorité des embauches par l'ANPE. Il existe bien une ANPE des spectacles, mais aucune de mes enquêtées n'a jamais pris la peine de s'y référer pour trouver un emploi. Le système fonctionne autrement. Le propre des métiers indépendants est que la carrière s'y construit à travers des mécanismes très spécifiques, tels que la cooptation, le parrainage, la recommandation, la gestion d'un réseau de relations professionnelles pourvoyeur d'emplois.

Dans ce milieu, il ne faut pas demander à participer à un projet, il faut être demandé. Il se peut effectivement qu'une scripte soit embauchée suite à ses démarches, parce qu'elle a postulé d'elle-même, mais dans la majorité des cas elle est soit contactée directement par le réalisateur, soit elle lui est proposée par quelqu'un de confiance, et il décide alors de la rencontrer ou non, puis de l'embaucher ou non. C'est donc un métier où la constitution d'un réseau est primordiale pour pouvoir travailler, puisqu'il faut qu'un maximum de gens soient susceptibles de proposer votre nom ou de penser à vous.

Le fait de passer par une école peut être un bon moyen d'amorcer la constitution de son réseau. Cela peut jouer comme une carte de visite, au même titre que la recommandation personnelle. Barbara par exemple a appelé Clara par l'intermédiaire de la FEMIS, parce qu'elle voulait une stagiaire qui sorte de cette école. *« J'ai appelé la FEMIS, parce que je voulais une stagiaire qui connaisse le boulot »*. L'école peut jouer encore des années après son rôle de moteur. Marianne raconte que vingt-cinq ans après être sortie de l'école, elle a tourné avec un réalisateur parce que celui-ci *« a consulté l'annuaire des scriptes, il a vu mon nom, il se souvenait de moi de l'IDHEC, il m'a appelée. »* Mais en dehors de l'école, c'est l'implantation progressive dans le métier qui joue un rôle essentiel. Cécile explique : *« De fil en aiguille, le nom circule dans les boîtes de prod, et petit à petit, les gens appellent spontanément »*. Mais il faut du temps pour cela. Cette dernière nous dit à ce propos : *« Je parlais à une scripte, qui travaille depuis très longtemps, et elle m'expliquait qu'il fallait dix ans vraiment, pour qu'une scripte soit appelée d'une manière spontanée et qu'elle n'ait plus à démarcher. »*

Il est donc difficile de rentrer dans le métier, mais il est dur aussi de s'y maintenir. Les scriptes sont soumises à l'impératif de faire connaître leur nom, de lui donner la visibilité la plus large et la plus diversifiée possible et surtout de ne pas lui nuire. Car tout ce qui est construit peut être détruit. Valérie, qui sort à peine de l'école et qui n'a pas encore commencé sa carrière, est déjà soucieuse de ne pas

ternir sa réputation : « *Il suffit que je fasse une grosse connerie sur un tournage important et voilà, c'est fini. Tout se sait.* ». C'est ce que dit aussi Florence Moncorgé⁷, fille de Jean Gabin : « *Mon nom m'avait ouvert des portes, mais elles auraient pu très vite se refermer en cas d'incompétence.* » Même si la tendance à l'endogamie professionnelle, c'est à dire la sélection au sein du milieu lui-même, est indéniable, elle n'est pas la seule règle qui compte. Elle aide à rentrer, elle ne permet pas de durer.

Pour maintenir sa place dans la profession, il faut non seulement entretenir son image, mais aussi ses relations. Ce n'est pas parce qu'au final, c'est la scripte qui est appelée et réclamée, qu'elle ne travaille pas en amont pour préparer cette demande. Elle travaille en fait continuellement à sa recherche d'emploi, puisque chacune de ses attitudes ou de ses affinités peut agir favorablement ou défavorablement sur des embauches futures. Il faut, par exemple, qu'elle soit particulièrement attentive à ses relations avec les réalisateurs, qui sont tous de potentiels futurs employeurs. Car, même une fois installées, les relations avec les réalisateurs demandent à être entretenues. Olivia l'exprime ainsi : « *Ce n'est pas évident la relation avec un metteur en scène parce que c'est comme dans un couple, il y a des risques de lassitude, d'usure, de ne pas se renouveler suffisamment.* ». Il faut aussi préserver les relations. Le cas de conscience classique d'une scripte, c'est lorsqu'elle a à choisir entre différents tournages qui ont lieu en même temps : il lui faut alors être vigilante à ne pas froisser la susceptibilité d'un réalisateur qui désirerait sa présence et à qui elle refuserait l'offre pour un autre. Tout doit être fait avec la plus grande diplomatie, sous peine d'être sanctionnée pour des projets à venir. Et dans certains cas les choix sont incontournables et lourds de conséquence. Natacha raconte comment un réalisateur avec qui elle travaille très régulièrement a abandonné sa scripte pour elle : « *Il avait travaillé beaucoup avec une autre fille, mais, cette année-là, elle avait le choix entre son film et un autre, et elle avait choisi l'autre, je pense qu'il lui en a voulu.* »

La scripte essaye généralement d'instaurer de bons rapports avec le réalisateur, car cela rend son travail plus agréable et lui permet de préparer une collaboration future, mais l'avantage de ce type de salariat, c'est qu'il lui permet aussi, en cas de profonde mésentente, de n'avoir à subir cette collaboration que le temps du tournage et de faire en sorte que cette association n'ait pas de suite. Liliane, par exemple, raconte son expérience avec un réalisateur réputé pour son mauvais caractère et le choix qu'elle a fait d'y mettre un terme : « *Il te mettait dans des conditions de stress terribles qui faisaient que tu n'étais pas... En tout cas, moi ce n'est pas dans ces conditions-là que je donne le plus de moi-même. Donc après il m'avait appelé pour un autre film, mais là, j'ai dit : non* ». Ainsi, c'est un métier

⁷F. Moncorgé-Gabin, 2003, *Quitte à avoir un père, autant qu'il s'appelle Gabin...*, Le cherche midi, Paris.

qui offre l'avantage de ne pas être impliqué dans une relation de subordination sur le long terme. Si ce système prive la scripte, dans certains cas, d'une grande liberté financière, il lui assure une relative autonomie, quant aux projets dans lesquels elle choisit de s'impliquer.

Mais si la collaboration se passe bien, ce qui est décisif pour une scripte, c'est d'établir une collaboration prolongée avec des réalisateurs qui la rappelleront sur leurs futurs projets. Elles sont nombreuses à y être parvenues.

Marianne dit : « *En principe, quand ça se passe bien, ils sont assez fidèles, ils rappellent.* ». Liliane raconte comment de la première rencontre avec un réalisateur qui est devenu très important dans sa vie professionnelle, est née une relation de groupe solide : « *Il nous a tous, l'équipe, séduit lors de cette réunion et depuis on forme une équipe. On a fait quatre ou cinq films avec lui, presque la même équipe* ». Une continuité de la relation, d'un projet à l'autre, présente d'évidents avantages. Elle permet de limiter les coûts de recherche et de transaction occasionnés par l'embauche de personnel nouveau et mal connu, et surtout d'obtenir une meilleure productivité dans le travail d'équipe.

D'où l'importance de la durée dans l'exercice de cette profession. Plus les années passent, plus les réalisateurs rencontrés se multiplient, plus les possibilités d'être rappelée augmentent.

3 — La Comédie des places

Une des caractéristiques à souligner quant à la profession de scripte, c'est qu'elle n'existe pas de manière autonome, elle n'existe que parce que ce groupe qui vise à la création d'un film, existe. On ne peut donc parler du métier sans le ramener à ce corps professionnel élargi. Aussi, il nous paraît indispensable de voir comment se situe la scripte dans le groupe, dans la hiérarchie et dans la répartition des tâches.

Pour cela nous avons choisi de nous appuyer sur un indicateur, jugé révélateur, celui de la distribution de l'espace sur le plateau de tournage.

Sur un tournage, l'espace est souvent réduit et donc très précieux, ce qui implique la nécessité pour les membres en présence de trouver un moyen de se partager les quelques mètres carrés qu'ils ont en commun. En quelque sorte, on pourrait dire que c'est un lieu où la densité de population est très forte et que cela rend nécessaire une organisation particulièrement minutieuse.

Sur le tournage que j'ai suivi, ce phénomène classique du manque de superficie était redoublé par des éléments propres aux conditions de celui-ci. Premièrement, il s'agissait d'un film tourné en studio, là où la place est comptée, car tout mètre carré supplémentaire implique une augmentation de budget. Deuxièmement, le manque d'espace était renforcé par le fait que le tournage se

faisait en décors réels, ce qui signifie que le réalisateur avait tenu à reconstituer l'appartement où se déroule l'action à l'image d'un vrai. Il n'avait pas voulu recourir à une méthode courante qui consiste à disposer de murs amovibles qui, selon les plans, permettent d'abattre le pan de mur qui ne sera pas visible à l'écran, et d'augmenter ainsi la place disponible. Ici les murs étaient fixes, et l'équipe devait donc parvenir à s'accommoder de l'espace disponible.

Ce qui est intéressant, c'est que bien évidemment aucun règlement écrit n'est distribué pour indiquer les espaces alloués à chacun, mais qu'après un bref temps d'observation, on s'aperçoit vite que les déplacements et les places de chacun ne sont pas libres et que des règles tacites ou verbales en sont à l'origine.

Le plateau, c'est le lieu où sont plantés les décors et où évoluent les acteurs dans un studio de cinéma. C'est l'endroit essentiel pendant le tournage, puisque c'est là que le film se tourne. Puisque c'est le lieu le plus important, c'est aussi le mieux protégé. Il ne faut pas qu'un incident puisse endommager le décor, ni même le perturber, et pendant les prises, il s'agit qu'aucun élément extérieur et non voulu ne vienne troubler l'action. Un des moyens de se prémunir de tout incident est d'établir des règles strictes et d'éviter les déplacements arbitraires. Il ne s'agit pas de dire que l'ambiance d'un plateau de cinéma est celui d'une caserne militaire, mais que rien n'est désordonné et que, derrière une ambiance plutôt libérée et détendue, se cache une réelle organisation. Cet agencement des attitudes de chacun n'est en fait pas visible au premier coup d'œil, mais c'est parce qu'elle a été intégrée par les participants, et il suffit du moindre écart de la part d'un des membres pour qu'une remarque ou un avertissement vienne en rappeler le principe.

Je vais partir de l'exemple du tournage auquel j'ai assisté pour tenter d'expliquer comment s'opère cette mise en ordre.

Sur ce tournage, comme je l'ai précisé précédemment, le plateau étant particulièrement petit, tout le monde ne pouvait pas y avoir accès. Ainsi l'équipe se divisait en deux catégories, ceux dont la présence était autorisée au cours des prises et ceux pour qui elle ne l'était pas. Dans la première catégorie, on trouve ceux qui sont indispensables pour procéder à la prise, c'est-à-dire, les acteurs, le réalisateur, les preneurs de sons et le caméraman. Il n'y a aucune ambiguïté sur la nécessité de leur présence : sans eux la scène ne peut techniquement pas se faire. Il y a également ceux dont l'absence du plateau n'est pas rédhibitoire, mais qui dans la grande majorité des cas restent. C'est le cas de l'assistant-réalisateur et de la scripte. En effet, leur action n'a pas d'effet direct sur la prise au moment où elle se tourne, mais ils feront plus aisément leur travail s'ils sont là. En ce qui concerne la scripte, par exemple, elle s'est déjà assurée que tout est correct pour les raccords avant que la prise ne commence, sa présence n'est donc pas absolument

indispensable, mais elle est recommandée, car elle pourra voir avec plus de précision les subtilités du plan si elle les observe directement.

Dans la seconde catégorie, il y a ceux au contraire qui n'ont jamais accès au plateau durant le tournage d'un plan. Ce groupe comprend la majorité des participants du tournage. On peut définir la position de ces exclus du plateau selon différents critères. Il y a ceux qui sont rattachés à un outil technologique particulier qui les contraint à un emplacement spécifique. C'est le cas de l'ingénieur du son, de la stagiaire scripte et du chef-opérateur. Au cours des prises, le premier ne quitte jamais les appareils électroniques qui lui retransmettent les sons du plateau, quand les deux autres ne détournent jamais le regard de l'appareil appelé le « combo » qui leur renvoie l'image filmée. Ils ne voient pas directement la scène tournée, mais ils doivent en suivre la retransmission. Enfin, il y a ceux qui n'ont pas de responsabilité au cours de la prise, ils sont libres de la suivre par curiosité, mais ils n'ont pas d'obligation.

Les places de chacun sont donc de bons indicateurs de l'organisation sociale sur le tournage, mais elles renseignent aussi sur les positions hiérarchiques des membres au sein de l'équipe. Car si l'ambiance décontractée qui règne sur le tournage, ne signifie pas que nous sommes face à un milieu sans normes, elle ne signifie pas non plus qu'il s'agit d'un monde sans hiérarchie. Chacun a sa place et sa position, et l'un des moyens de les mettre en perspective, c'est justement d'observer l'espace et la liberté de s'y mouvoir.

Ce n'est pas un hasard si l'expression « Silence, on tourne ! » est connue bien au-delà du milieu du cinéma. C'est de fait la règle qui prime sur toutes les autres et qui concerne toute personne présente dans le périmètre du tournage : il faut que chacun observe un silence total pendant qu'une prise se tourne. On s'aperçoit du caractère impératif de ce principe par la façon dont il est clairement énoncé. Avant chaque prise l'assistant-réalisateur crie « Silence ! », souvent relayé par son assistante, qui à ce moment-là déclenche « le rouge », c'est-à-dire un voyant lumineux visible par tous, en différents lieux du décor et à l'entrée des studios. La couleur et sa visibilité le rendent très facile à interpréter et à respecter, même pour qui ne le connaîtrait pas. Le premier jour où je me suis rendue sur le tournage, il trônait au dessus de la porte d'entrée, il n'y avait aucune ambiguïté possible sur le fait que je ne pouvais m'aventurer plus avant sans braver une règle importante. Elle est même cruciale, car derrière se cachent deux éléments fondamentaux, le souci de la création et celui de l'économie. En effet, ne pas observer le silence quand il est demandé c'est risquer de gâcher une prise qui aurait été artistiquement et techniquement bonne, et c'est aussi gaspiller de la pellicule et donc de l'argent. Ainsi, que ce soit le producteur, le réalisateur ou tout observateur

occasionnel, personne n'outrépassera la loi du « rouge ». Cette contrainte est donc plus forte que la position de quiconque.

Par contre, en dehors des prises, les libertés de mouvements ne sont pas les mêmes pour tous et c'est là que les positions sociales se donnent le plus à voir. Nous l'avons détaillé, il y a ceux qui ont accès au plateau, et nous avons vu que cela dépend en partie de leur fonction et de la nécessité d'accès qu'elle implique, mais même en dehors des prises, tout le monde ne peut pas aller à sa guise là où la scène va être tournée. C'est là que les permissions ou les restrictions sont les plus révélatrices.

Autour du combo, on trouve une petite caisse en bois sur laquelle s'assoit la stagiaire scripte, un fauteuil « metteur en scène » face à l'écran pour le chef opérateur, et enfin un petit siège mobile et pliant qui appartient à la scripte et sur lequel elle vient s'asseoir occasionnellement. Derrière ce petit dispositif de fortune, qui pourrait apparaître comme installé à la va-vite, dans un décor au sein duquel il faut toujours se déplacer, se cache en fait un ordre bien établi. On remarque déjà sa stabilité au gré des déplacements qui ponctuent les changements de plans, car c'est toujours le même dispositif qui est réinstallé. Il est impossible d'imaginer que le chef-opérateur vienne s'asseoir sur la petite caisse tandis que la stagiaire prendrait place sur le confortable fauteuil. D'ailleurs, lorsque moi-même, lors de mon premier jour sur le tournage, cherchant un endroit où m'installer, je me suis assise sur le siège vide du chef-opérateur, la stagiaire me fit immédiatement comprendre l'incongruité de mon geste par une phrase lapidaire : « C'est la place d'Eduardo ». Je remarquerai par la suite que certaines personnes téméraires pouvaient cependant y prendre place à l'occasion, lorsqu'il n'était pas là, mais dès qu'il arrivait, elles se levaient de leur propre chef et lui restituaient sa place. Exception d'envergure : le réalisateur, qui prenait la place sacrée à sa guise et pouvait la conserver en présence même de son propriétaire. Le réalisateur était finalement le seul pour qui ladite chaise n'était pas celle d'Eduardo.

Ce petit descriptif de l'univers d'un tournage et par conséquent de celui de la scripte, montre clairement — c'était son objectif — qu'il s'agit bien d'un espace social organisé, selon des règles et une hiérarchie fixe, et que chaque protagoniste en est conscient.

Par exemple, Marianne explique qu'elle peut tout à fait donner son avis sur un point qui lui paraît important, mais en prenant certaines précautions, qui permettent justement de ne pas transgresser l'ordre établi et ainsi les susceptibilités diverses. *« Si je dis: « Cette robe est horrible », on va me répondre: « De quoi tu te mêles ? », donc je vais aller le dire à l'oreille du réalisateur, qui lui, peut se permettre d'aller dire à la costumière que cette robe n'est pas bien... Pareil, des fois, je vais dire un truc au réalisateur sur un comédien, le réalisateur va le dire au*

comédien qui va dire OK, mais si le comédien entend que ça vient de la scripte, il va dire : « Mais non... c'est pas vrai... ». Ça, c'est des rapports de hiérarchie, et puis comme on dit, c'est le réalisateur qui dirige le plateau et si tout le monde donne son avis, c'est vrai que c'est très vite le bordel. D'ailleurs un réalisateur qui écoute tout le monde, où c'est le dernier qui a parlé qui a raison... c'est vite le bordel. »

Chacun ayant une compétence et une position bien déterminée, celui qui transgresse la règle s'expose à la réprobation de l'intéressé. Marianne explique : *« Par exemple, si la stagiaire scripte dit : il faut faire ci, il faut faire ça, en coupant la parole à la scripte, elle outrepassa sa fonction. A la limite, elle dit à la scripte : « Ça c'est pas raccord », et la scripte elle va voir. »*

Mais à la question : *« Est-ce que les rapports de hiérarchie se ressentent ? »*, Marianne répond : *« Non, on les sent pas vraiment, tout le monde se tutoie, c'est un travail d'équipe... »*

Car l'usage veut que les places et les pratiques soient très codifiées, mais que tout se passe comme si de rien n'était, sous des dehors de grande complicité. Il y a l'idée que pour faire du bon travail, il faut que les liens soient basés sur l'entente et la convivialité. Tous les films qui traitent de la vie sur un plateau de cinéma s'attachent à souligner ce trait. Ainsi, dans *La nuit américaine*⁸ on voit au fil du tournage les amitiés se créer, les anciens amants se retrouver, les uns et les autres se confier, se soutenir. Comme s'il s'agissait avant tout d'une grande aventure familiale. Ou encore, plus récemment, dans *La petite Lily*⁹, où le tournage est justement l'occasion pour une famille de se retrouver et de se ressouder. Dans le même registre, Claude Chabrol¹⁰ raconte qu'il affectionne particulièrement les tournages en province qu'il assimile à une croisière en mer avec l'équipe, considérant qu'ils *« renforcent la cohésion dans le travail rendant ainsi l'état d'esprit meilleur »*.

Il est également frappant de voir, au cours des entretiens, à quel point la dimension de la camaraderie, l'entente ou encore le *« feeling »*, sont des notions qui reviennent systématiquement. Cécile raconte que lors des premiers entretiens avec un réalisateur, ce n'est pas vraiment l'expérience préalable qui domine : *« Non, ce qu'il faut vraiment, c'est qu'on s'entende bien, humainement, que ce soit une belle rencontre. Souvent ça se passe assez vite... on discute... et c'est vraiment au niveau des caractères, si ça se passe ou pas... »* Là encore, ce n'est pas un hasard si les entretiens se passent souvent dans un café, c'est-à-dire dans un lieu public, peu cérémonieux. Un lieu convivial, comme est censée l'être la relation. Dès cette première rencontre, la norme sera d'ailleurs au tutoiement.

⁸ *La nuit américaine*, François Truffaut, 1973.

⁹ *La petite Lily*, Claude Miller, 2003.

¹⁰ C. Chabrol, F. Guérif, 2003, *Comment faire un film*, Paris, Manuels Payot.

Ce qui ressort donc de cette première partie, c'est qu'au-delà des fonctions officielles de la scripte, il y a tout un ensemble de compétences officieuses qu'il lui faut maîtriser pour mener à bien sa carrière. Pour appréhender correctement le métier de scripte, il va nous falloir maintenant, non seulement tenir compte de ces compétences implicitement requises, mais également mesurer leur importance exacte, et voir si elles infléchissent ou non de façon déterminante l'idée première que l'on peut se faire de ce métier.

— II —

Un métier qui souffre d'un manque de reconnaissance

Une fois explicité en quoi consiste le métier de scripte au cinéma, une fois contextualisé le milieu dans lequel il s'exerce et une fois mis à plat les enjeux qui le traversent, nous pouvons maintenant nous centrer sur la problématique qui est la nôtre, à savoir : de quelle reconnaissance professionnelle jouit la scripte ?

1 — Des indices objectifs

A — Le Salaire

Le niveau de rémunération est l'indice qui vient le premier à l'esprit lorsque l'on veut juger de la reconnaissance d'un métier.

Le salaire de la scripte n'est pas parmi les plus bas de l'équipe de tournage, mais il est loin d'être parmi les plus hauts. Le barème hebdomadaire minimum des techniciens de la production cinématographique, datant du 1er janvier 2003, détermine que la scripte doit être rémunérée au minimum, pour une semaine de 39 heures, 1016, 63 euros. Elle partage ce niveau de salaire avec le deuxième assistant décorateur, le tapissier, le chef costumier, le régisseur d'extérieurs et le coiffeur perruquier.

Juste pour le plaisir de le signifier, il est intéressant de noter que d'après cette grille de salaires, les trois salaires les plus bas sont ceux de l'habilleuse, de la tapissière et de la secrétaire de production, et que ces trois postes, comme celui de la scripte, sont annoncés au féminin, alors que sur le reste de la grille, les postes sont tous annoncés au masculin.

Le salaire le plus bas, celui de l'habilleuse, est de 638,38 euros, tandis que le plus haut, celui du directeur de la photographie monte à 2177,17 euros. Celui-ci gagne donc plus du double de la scripte. Ce que l'on remarque, c'est que tous les chefs de poste sont mieux payés qu'elle, entre autres : le chef maquilleur, le chef monteur, le chef opérateur du son, le chef décorateur. Il y a bien le chef costumier qui est dans le même groupe de rémunération qu'elle, mais il a au-dessus de lui le créateur de costumes. La scripte qui est seule à son poste — ou parfois secondée d'une stagiaire unique — n'est pas rémunérée comme une chef de poste, mais comme une seconde. Enfin, de l'équipe réalisation à laquelle elle appartient, elle est la moins rémunérée.

Au cours des entretiens, la question du salaire, jugé trop faible par les intéressées, est souvent revenue. Le minimum syndical dont nous venons de parler et qui n'est déjà pas considéré comme très satisfaisant, n'est, de plus, même pas garanti à coup sûr. Dans la réalité, la négociation commence bien souvent en

dessous de ce seuil. Les producteurs ont toujours de très bonnes raisons pour expliquer que « sur ce film, très précisément, il est vraiment impossible de faire mieux et que refuser cette offre remettrait en cause la possibilité même de faire le film... » Cette constatation ne vaut pas que pour les scriptes, toutes les professions du milieu étant soumises à cette pression, à cette volonté des productions de déroger au minimum syndical. Selon l'âge et l'ancienneté dans le milieu, cette pression est plus ou moins forte. Les jeunes stagiaires ou nouvelles scriptes sont très souvent confrontées à cette question de savoir si oui ou non elles doivent accepter ce tarif inférieur à celui fixé par les organisations syndicales. Refuser, c'est se priver d'un salaire qui, même bas, est toujours le bienvenu dans un milieu où le travail reste rare, et certainement se fermer des portes pour l'avenir, mais accepter, c'est quelque part pénaliser la profession toute entière. C'est bien parce que certaines acceptent que la pratique se perpétue. Il n'est pas certain que chez les machinos, qui sont bien mieux organisés pour défendre leurs intérêts, le seuil du minimum syndical soit si souvent franchi. Mais mis à part les conditions salariales, de toutes façons difficiles pour le milieu dans son ensemble, les scriptes, en particulier, ont une rémunération qui les amène à la contestation.

Par exemple Marianne, lorsqu'elle parle de son passage du métier d'assistante opératrice à celui de scripte, note comme seul point négatif la baisse de salaire qui a suivi : « *Ce qui m'a déplu, c'est que j'ai moins bien gagné ma vie en tant que scripte.* » Marianne compare son nouveau salaire à celui de ses collègues et le trouve trop faible. Connaissant bien, pour l'avoir exercé le métier d'assistante opératrice, elle juge que cette différence n'est pas justifiée. La comparaison l'amène à soulever une autre différence de traitement tout à fait contestable : les scriptes ne sont pas payées pour les heures de préparation qu'elles effectuent. « *Le matin, on vient une heure avant, et on n'est pas payé, c'est dans les mœurs, c'est normal qu'on soit là une heure avant... et le soir, on a du travail, alors que quand on est chef-opérateur, le soir on a pas de travail, donc je trouve que c'est sous-payé, par rapport au boulot qu'on a.* » Ce qu'il faut ajouter, c'est que le premier assistant mise en scène, lui, est payé pour cette heure de préparation. Ce qui fait dire à Natacha : « *Moi je serais très heureuse d'être payée comme le premier assistant. On travaille beaucoup ensemble, et je trouve que ce serait pas mal d'être comme lui. Et il a quand même pas loin de 150 ou 200 euros par semaine en plus.* » Natacha, toujours : « *... parce qu'on doit se battre pour que nos heures de préparation soient payées, pour avoir une semaine de préparation complète et pas trois jours... On doit vraiment arracher nos salaires, je trouve pas qu'ils (les producteurs) soient très généreux.* » En effet, la scripte n'est rémunérée que pour huit jours de préparation avant le tournage, alors que dans la pratique, toutes passent bien plus de temps. En amont, elles doivent effectuer le pré-minutage, la

continuité chronologique et avoir parfaitement le scénario en tête. Cela ne se fait pas en huit jours.

Le niveau de salaire est révélateur de la valeur que l'on donne au travail effectué, aussi ne pas rémunérer plus, c'est déconsidérer le travail et mépriser la compétence qu'il nécessite. Marianne considère que sa position justifierait tout à fait une revalorisation de salaire : *« On fait complètement partie de l'équipe mise en scène, on a une responsabilité, on donne des idées... Je trouve que c'est vraiment sous-payé, par rapport à d'autres postes. »*

B — Les a priori

Il y a les métiers prestigieux, ceux que l'on rêve de faire quand on est enfant et qui forcent l'admiration des adultes, et puis il y ceux que l'on ne connaît même pas ou qui tout simplement ne bénéficient d'aucune forme d'idéalisation. Scripte entre dans ce dernier cas de figure, ce n'est assurément pas un métier dont l'évocation fait vibrer et fédère les vocations. Premièrement, parce très peu de gens savent même qu'il existe, deuxièmement parce qu'il est souvent dévalorisé dans le discours et par des pratiques qui l'affectent directement. L'a priori qui l'accompagne est rarement positif.

D'une façon générale, les métiers exercés par des femmes ne bénéficient guère d'une connotation prestigieuse, et quand ils en bénéficient, c'est souvent parce que l'on y associe une petite touche sexuelle. L'hôtesse de l'air, par exemple, a longtemps fait rêver parce que l'on y voyait la jolie fille souriante et disponible qui menait vers des horizons lointains. Mais la secrétaire, autre figure de proue d'un métier typiquement féminin, n'est pas particulièrement glorifiée.

Cela dit, en plus de cette connexion aux métiers féminins, d'autres facteurs expliquent le manque de reconnaissance du métier de scripte.

A quoi juge t-on, en effet, du prestige d'une profession ?

L'un des indicateurs que l'on peut retenir est celui de la valorisation de l'orientation professionnelle. Dans le milieu, le métier de scripte est rarement promu par les écoles et les divers conseillers d'orientation comme une des voies à suivre pour faire carrière dans le cinéma. Marianne raconte que, lors du concours de l'IDHEC, *« ils m'ont demandé ce que je voulais faire plus tard et je n'en avais aucune idée, alors j'ai dit scripte, parce que c'est le truc qui vient, et ils m'ont dit : « Oh, on espère vraiment qu'avec le dossier que vous avez fait, vous serez réalisatrice et certainement pas scripte... » Ils m'ont dit : « D'abord, c'est un métier en voie de disparition... c'est pas intéressant... », ils avaient complètement mis un veto total. »*

Ce jugement sans appel lui est resté en tête et ce n'est finalement que bien plus tard qu'elle est venue à ce métier, après avoir pu juger d'elle-même de son

intérêt. Elle ajoute : *« C'était complètement méprisé. Comme la secrétaire... mais moi, la façon dont je travaille, je me sens pas du tout secrétaire. »*

D'ailleurs, à l'époque, l'IDHEC ne proposait même pas de formation de scripte, et Marianne raconte que, sur trois ans d'études, une heure seulement a été consacrée à expliquer en quoi consistait ce métier. La section scripte sera finalement créée en 1988 par la FEMIS, mais ce sera une filière spécifique, distincte des autres enseignements. L'école compte sept départements : réalisation, production, scénario, image, son, montage, décor, plus une filière scripte, mais cette dernière a une place à part. A la fin de la scolarité, cela se traduit au niveau statutaire par le fait qu'il n'y a pas de soutenance de diplôme comme pour les sept autres départements, les scriptes n'ayant qu'un exercice de fin d'études.

Carole Desbarats, la directrice des études à la FEMIS, s'explique ainsi sur cet aspect discriminatoire : *« Si je vous dis que les scriptes sont à 99,99% des femmes, vous comprenez que c'est un métier moins considéré et donc il y a eu l'installation d'une filière scripte qui est apparue assez vite au début de la FEMIS, mais qui a été considérée comme à part. Mais là, on est en train de travailler à faire changer les choses parce que c'est pas normal, c'est pas simplement du féminisme, c'est pas normal parce que contrairement à avant, la scripte n'est plus une secrétaire de plateau, c'est devenu vraiment un poste à part entière dans la création du film. Ça tient au fait qu'y a eu des modifications dans les équipes et des modifications dans le rôle du réalisateur, elles se sont rapprochées du réalisateur, le réalisateur s'appuie beaucoup sur elles maintenant, de manière beaucoup plus forte et plus intéressante qu'avant. J'ai fait un tour des réalisateurs, en posant la question : « Mais qu'est-ce que c'est qu'une scripte ? », et beaucoup m'ont répondu : « C'est essentiel pour moi », et jusqu'à Dominique Cabrera qui m'a dit : « C'est mon bras droit », pour vous dire que l'importance est autre que : combien de pellicule il reste, quelle est la durée du plan, noter la bouteille... C'est beaucoup plus que ça. Et une autre réponse, par exemple, celle de Zoé Zustrassen, une grande dame, (c'est la scripte de Claire Denis et de Bertrand Tavernier), qui est une des responsables scriptes chez nous, et qui me disait : « La scripte, c'est la personne la plus cultivée du plateau, c'est la personne qui doit pouvoir répondre à : est-ce que cette commode du XVIIIème va avec ce décor ? ».*

Lorsqu'un peu plus tard, Carole Desbarats sera interrogée sur le chantier le plus important concernant l'école, elle répondra : *« Le chantier le plus important actuellement, c'est le département scripte. C'est-à-dire qu'on va ouvrir un département scripte, oui, on va sortir de cette situation où les élèves sont les seules à pas avoir de diplômes en sortant, pour moi c'est l'urgence. »* Mais pour l'instant ce changement n'est pas effectif et cette situation témoigne bien du déficit de reconnaissance dont souffre la profession.

Cette vision véhiculée par les écoles explique que pour un grand nombre de scriptes cette orientation n'était pas celle qu'elles visaient au départ. Amandine raconte : *« J'ai fait l'ESEC, c'était une école privée, où on ne nous apprendait pas spécialement le métier de scripte, où on l'apprenait pas du tout d'ailleurs. J'en avais même jamais entendu parlé. En fait, c'est sur le tournage en tant qu'habilleuse costumière que j'ai pu me rendre compte que le métier de scripte m'intéressait... J'ai parlé un peu avec la scripte pour prendre des infos, et j'ai demandé au réalisateur si sur le prochain film je pourrais être stagiaire scripte. »*

Précisons que le CLCF (Conservatoire Libre du Cinéma Français) a lui choisi d'offrir une place privilégiée à la formation scripte. Elle fait partie des trois sections proposées en dernière année (avec celle d'assistant réalisateur et de montage) et les scriptes sont particulièrement associées à chacune des étapes de la réalisation des films.

Nous parlions du manque de valorisation qui peut se ressentir au niveau scolaire, mais au sein du milieu lui-même, le métier n'est pas toujours perçu de façon positive. Marianne raconte la vision qu'elle avait du métier, lorsqu'elle était encore assistante opératrice : *« Des fois, quand j'étais avec ma caméra, sous la pluie, tout ça... je voyais la scripte dans un coin avec ses cahiers, je me disais : oh, elle, ça va, elle est cool. Et puis je la voyais plus parler avec les comédiens que moi et ça me donnait envie... Mais en même temps... je trouvais que j'avais pas fait... la plus grande école de cinéma pour être scripte. »*

Marianne était attirée par ce métier, d'une part pour les conditions de travail, a priori plus confortables, qu'il offrait, mais aussi parce que le contact plus rapproché avec les comédiens qu'il permettait, résonnait en termes positifs pour elle. Ainsi, le contenu du métier l'attirait, mais ce qui l'en détournait c'est ce à quoi il renvoyait en termes de prestige. Elle considérait que par rapport à son cursus scolaire, cette reconversion équivalait à une régression.

C — L'absence de subordonné

Un autre indicateur qui nous renseigne sur le peu de considération dont bénéficie le métier, c'est la difficulté qu'ont les scriptes à obtenir une stagiaire. Olivia raconte : *« J'aimerais bien en avoir plus souvent, mais ce n'est pas moi qui peut les demander parce c'est très rare qu'on m'en donne, c'est considéré comme inutile. Ce n'est pas comme des stagiaires à la régie ou à la réalisation dont on voit tout de suite l'utilité, une stagiaire scripte on pense que c'est plus elle qui va tirer un bénéfice du stage que la production. Pour eux ça ne change rien et c'est par contre un coût. Alors qu'il y a eu des films où j'étais complètement débordée. On tournait avec deux caméras, il y avait énormément de plans, on changeait tous les jours de décors, il y avait plein de comédiens... C'est épuisant d'être toute seule à ce moment-là. »*

Leur refuser une stagiaire, c'est considérer qu'elles ont les moyens, en étant seules sur le plateau, d'assurer leur travail, et que l'étendue de leurs tâches ne nécessite pas d'aide, comme peut en avoir besoin l'assistant à la mise en scène, le chef-opérateur ou l'ingénieur du son, par exemple. Marianne, à la question de savoir si le métier est dévalorisé, répond justement par cet argument : « *Des fois, quand je vois qu'on est sous-payé et qu'il n'y a pas moyen qu'on ait une stagiaire, je me dis que oui, alors qu'à tous les postes il y a des stagiaires, je me dis qu'on nous prend vraiment pour la femme de ménage de l'équipe.* » Seule à son poste, si elle est consciencieuse, la scripte fera tout son possible pour assurer ses responsabilités, sachant surtout à quel point son avenir professionnel dépend de la qualité de son travail. Mais la présence d'une stagiaire serait évidemment un signe de reconnaissance, un moyen de la décharger de certaines tâches et de lui permettre de mieux se concentrer sur ce qui lui paraît essentiel. Par ailleurs, être responsable de quelqu'un d'autre hiérarchiquement est évidemment un signe de prestige professionnel.

D — Le renvoi d'une image négative

C'est dans l'interaction avec ses collègues que le statut de la scripte prend forme et c'est en partie l'image que ces derniers lui renvoient de sa pratique, qui crée l'image qu'elle se fait d'elle-même.

La relation primordiale pour la scripte, c'est celle qu'elle entretient avec le réalisateur. L'intérêt de son travail, son bon déroulement, la marge de manœuvre qu'elle va avoir sur le plateau, tout cela dépend avant tout de la relation qu'elle entretient avec le metteur en scène et de la place que lui donne celui-ci. Certains d'entre eux ont peu de considération pour le métier. Cécile raconte une rencontre malheureuse. Le décalage portait sur la conception du métier qui n'était pas la même.

« Une fois, je me suis rendu à un entretien, dans un café... et je vois un mec tout scrogneugneu, je le sentais pas trop. Il parlait pas en fait, alors je lui ai tendu une perche, je lui ai dit : « Vous voulez voir mon CV ? » En plus, on se vouvoyait, normalement on se tutoie assez facilement dans ce milieu... là, il me vouvoyait, donc ça mettait un peu de distance entre nous, alors, qu'on avait sensiblement le même âge... Et puis quand je lui demande s'il voulait que je lui parle de mon expérience, il me dit : « Ouais... », il était à peine intéressé, et puis, là-dessus, je lui dis que mon métier je l'aime beaucoup, et que ce qui me plaît le plus... c'est d'être vraiment proche du réalisateur, d'être une sorte de complice, d'alliée, par rapport à la mise en scène et que toute la paperasserie, tout ce que je dois remplir de cahiers de rapports, de montages images, je dois le faire, je le fais évidemment, mais que ce qui me plaît le plus, c'est de pouvoir intervenir, de pouvoir me rendre compte quand je dis quelque chose, par rapport à l'emplacement de la caméra, au jeu des comédiens... qu'il y a une réelle écoute de la part du metteur en scène... et

lui il me répond : « Ah, mais ça c'est hors de question, moi tout ce que je veux c'est que vous soyez chrono au poing, que vous remplissiez les papiers. Vous êtes secrétaire de plateau. »

Le premier affront que son interlocuteur a fait à Cécile tient à la distance qu'il a instaurée avec elle. En l'accueillant froidement, en n'engageant pas la conversation, et surtout en la vouvoyant, il n'a pas respecté les codes d'usage. Dans l'absolu d'une conversation, le vouvoiement peut être considéré comme une marque de respect, mais dans le cas présent, dans un milieu où la norme est le tutoiement, Cécile a tout au contraire perçu cela comme une façon de la tenir à distance, de lui souligner une différence. Par ailleurs, en refusant sa façon de voir le métier, le « *mec scrogneugneu* » lui signifiait qu'il ne lui laisserait aucune place pour son expression personnelle et réduirait son activité à l'aspect le moins gratifiant, celui de simple greffière. Ainsi, il lui annonçait qu'elle n'aurait aucune incidence sur l'avancée du film et qu'il lui réservait une position tout à fait impersonnelle.

« *Secrétaire de plateau, c'est la version un peu... c'est un peu péjoratif.* » Cécile revendique un autre aspect dans son travail, celui d'une conseillère, d'un œil avisé et professionnel, mais elle n'est pas en droit d'exiger cette place. C'est au réalisateur de lui laisser ou non la possibilité de l'occuper. C'est dans les cas où cet accès est refusé, que l'on voit toute la fragilité de la position de scripte.

2 — Un métier féminin

A — Le taux de féminisation

Le métier de scripte est un métier féminin et ce, dans des proportions étonnantes. En France, dans toute l'histoire du cinéma, on ne compte qu'un seul script-boy, qui de plus est entré dans le métier pour des raisons de contraintes matérielle. Sylvette Baudrot¹¹ nous raconte que c'était lors d'un tournage qui devait se passer sur des bateaux de guerre et dans des sous-marins, là où les femmes n'étaient pas admises — on a alors fait appel à un assistant pour assurer cette fonction. A l'étranger, on trouve quelques exceptions. Dans les pays où la femme n'a pas acquis son émancipation, en Egypte par exemple, ce sont des hommes qui sont scriptes, et au Mexique, tout assistant metteur en scène est obligé de passer par la fonction de script-boy pour gagner ses galons de futur metteur en scène. Tandis qu'aux Etats-Unis, l'idée est venue pour la première fois d'emmenner des script-boys à l'occasion de tournages des westerns, aux conditions pénibles et sans confort dans les régions désertiques.

On trouve de plus en plus de réalisatrices, de premières assistantes et de techniciennes à tous les niveaux. A l'inverse, on compte de plus en plus de maquilleurs, de coiffeurs ou de costumiers, métiers autrefois identifiés comme

¹¹ S. Baudrot, I Savlini, 1989, *op. cit.*

féminins. Dans cet univers, seul le métier de scripte demeure exclusivement féminin.

Il faut dire que les vocations en général ne se constituent pas sans lien avec l'appartenance sexuelle. Un garçon n'assumera pas facilement de vouloir se tourner vers un emploi exclusivement féminin, une telle transgression risquant de déclencher la suspicion quant à sa virilité, alors que « tout naturellement » une fille pensera à une orientation professionnelle généralement attribuée à son sexe. Et si ce n'est pas le cas, une âme charitable aura vite fait de lui rappeler qu'elle se trompe de chemin ! Des exceptions existent bien évidemment, mais nous ne visons ici qu'à rendre compte de ce qu'est la norme.

La fille de Jean Gabin, Florence Moncorgé-Gabin¹², qui, elle-même, a fait une carrière de scripte, raconte comment s'est fait le choix de son orientation professionnelle. Elle rapporte que lors d'une discussion avec son père, elle lui annonça :

« — *J'aimerais m'occuper de chevaux. Je voudrais être lad.*

Ce à quoi celui-ci (lui) répondit :

— *Lad, lad... c'est pas un métier de fille, ça. Trouve autre chose. »*

Plus loin, dans son livre, elle se rappelle avoir demandé alors conseil à Henri Verneuil, qui lui répondit : « *Il y a deux métiers passionnants pour une femme : scripte ou monteuse. Tu gagnes bien ta vie et tu es indépendante. La monteuse est enfermée dans une salle, en revanche, la scripte est sur le plateau et suit le tournage partout.* » Dans un cas comme dans l'autre, on se rend compte à quel point la féminité du métier constitue le critère décisif du choix.

Même sans l'intervention d'un conseiller quelconque, les filles ont tendance à se diriger d'elles-mêmes vers les métiers qui leur sont destinés. Marianne raconte que lors du concours de l'IDHEC « *... ils m'ont demandé ce que je voulais faire plus tard et j'avais aucune idée, alors j'ai dit scripte, parce que c'est le truc qui vient, j'aurais pu dire monteuse...* » Scripte ou monteuse, c'est « *le truc qui lui vient* », parce qu'elle est une fille.

B — Scriptes et figures féminines

La question qui se pose maintenant, c'est de savoir pourquoi ce métier est féminin.

Le fait que ce métier trouve son origine dans celui de secrétaire est certainement une explication. Au moins en ce qui concerne sa féminisation d'origine. Par contre, l'évolution du métier, les compétences nécessaires qui débordent le cadre du secrétariat et nécessitent savoirs techniques et sens artistique,

¹² Moncorgé-Gabin F, 2003, *op. cit.*

tout cela aurait pu déboucher sur une masculinisation des vocations. Ce n'est pas le cas, sans doute parce que les fonctions de la scripte, en dépit de leur évolution, demeurent du côté féminin et que les connotations auxquelles renvoient les tâches qu'elle accomplit restent féminines.

Reprenons la première connotation féminine qui détermine le métier : l'association que l'on fait entre la scripte et la secrétaire. Les deux fonctions sont pourtant loin d'être semblables. La scripte partage avec la secrétaire le fait de reporter pas écrit des informations, mais elle se distingue d'elle par l'étendue bien plus vaste de son champ de compétences. L'attention qu'elle doit porter aux raccords, par exemple, nécessite une capacité d'observation et une connaissance du langage cinématographique, qui font de son activité une profession unique et distincte de toute autre. Mais on peut tout de même analyser en quoi ses accointances supposées avec le métier de secrétaire a un effet sur le caractère féminin de la profession.

Dans la pratique, les deux images sont souvent associées. Dans son livre, par exemple, Sylvette Baudrot précise que pour devenir scripte, il faut soit avoir fait les stages requis, soit avoir obtenu une équivalence sur la base de son expérience professionnelle, la carte du CNC étant de ce fait accessible à ceux qui auront fait sept films comme... secrétaire de production. Cette règle marque bien que l'on associe le métier de scripte à celui de secrétaire. On considère que le fait d'avoir travaillé comme secrétaire de production est suffisamment proche du métier de scripte pour permettre d'y accéder. Cela est d'autant plus étrange que les deux métiers sont fondamentalement différents, et que l'on ne voit pas en quoi les tâches d'une secrétaire de production sont plus proches de celles de la scripte, que celles du premier assistant, par exemple. Pourquoi alors ne précise-t-on pas combien de films devrait faire celui-ci pour pouvoir prétendre à la carte de scripte ? Sans doute estime-t-on que du poste où il est, il n'éprouverait pas le désir de faire cette reconversion. Et pourquoi ne pas préciser non plus que d'autres passerelles sont possibles ? Marianne, par exemple, est passée d'assistante image à scripte et elle a pu obtenir sa carte grâce à son expérience.

Les scriptes, dans leur pratique même, sont parfois renvoyées à cette image de secrétaire, mais elles se défendent de cette assimilation et cherchent à s'en détacher. Cécile, lorsqu'elle raconte une expérience négative avec un réalisateur, parle de celui qui la considérait comme « *une secrétaire de plateau* ». De même, Marianne considère-t-elle que les metteurs en scène qui refusent qu'elle donne son avis sur la mise en scène, sont ceux « *qui considèrent la scripte comme une secrétaire* ». Que ce soit l'une ou l'autre, elles ne veulent pas être réduites à cette fonction et cherchent même à s'en démarquer le plus possible. Marianne raconte : « *Et y'a des gens qui me disent pourquoi tu fais pas tout sur informatique, et là je dis « non », parce que là je serais vraiment LA secrétaire, parce que je serais tout*

le temps en train de taper, et là je veux pas. » Même si Marianne souhaite que cette parenté n'existe plus, elle dit ne pas pouvoir la nier, mais elle souhaite par contre tout faire pour ne pas lui donner consistance. Elle est consciente du poids des signifiants et considère qu'intégrer davantage l'ordinateur à sa pratique professionnelle lui ferait certes gagner du temps, mais perdre beaucoup plus en termes d'image.

Il n'y a pas que cette filiation avec le métier de secrétaire qui fait que la profession de scripte est devenue et demeure féminine. Il y a aussi le fait que les fonctions qu'elle est amenée à remplir, sont justement des fonctions que l'on classe généralement du côté des qualités féminines. Sylvette Baudrot explique que « *la scripte, c'est la femme de l'équipe. On l'aime généralement douce et sympa, il y a des équipes où on l'aime rigolote, d'autres sérieuse. Souvent, c'est une mère pour le metteur en scène, c'est un peu la gardienne du plateau, la vestale, la gardienne du foyer.* » Très souvent, effectivement, la scripte va remplir le rôle de la figure féminine auprès du réalisateur. Ce sont des qualités que l'on attribue généralement à ce sexe, qu'il va chercher auprès d'elle.

Marie-Thérèse Cléris¹³ explique que sa présence continue auprès du metteur en scène est souvent réclamée par celui-ci, « *tant les conceptions d'une femme peuvent constituer pour lui un apport* ». Many Barthod¹⁴ déclare : « *Je pensais faire un métier uniquement technique et puis je me suis rendu compte que ça dépassait la simple technique. C'est un travail proche de la mise en scène. Proche du metteur en scène, la scripte est celle qui est là pour le comprendre, celle qui doit le subir, l'aider à être fidèle à lui-même. Attentive à son imaginaire, à ses fantasmes, elle l'assiste dans le passage à l'image.* » Dans certains cas, ces qualités d'écoute et de conseils viendront même primer sur celles premières qui concernent les raccords. C'est ce que Florence Moncorgé-Gabin¹⁵ raconte à travers son expérience avec Claude Lelouch : « *Il filmait en plan séquence, tournant comme à son habitude autour des personnages, ce qui ne nécessitait aucun raccord, donc aucun travail pour moi. J'ai toujours expliqué aux stagiaires qu'avec lui, elles n'apprendraient rien sur leur métier : Lelouch, c'était tout le contraire des règles établies au cinéma. J'ai été plus une présence féminine et une confidente de plateau qu'une scripte. J'ai senti qu'il aimait bien que je sois présente le matin au café, tandis qu'il s'isolait pour réécrire son texte. A la coupure, il ne mangeait pas ou à peine et j'avalais un yaourt vite fait afin de le suivre au pas de charge dans la préparation du plan de l'après-midi.* »

Là encore, cette position peut rappeler celle de la secrétaire qui seconde son patron, le conseille, le soutient et qui, dans certaines collaborations, joue un rôle

¹³ M. -T Cléris, 1975, *La scripte*, Institut des hautes études cinématographiques.

¹⁴ Many Barthod, « Les métiers du cinéma », *Cahiers du cinéma*, N° 322, Mai 1987, P. 86-103.

¹⁵ F. Moncorgé-Gabin, *Op.Cit.*

absolument primordial, mais dans l'ombre. On peut aussi penser à la figure « Pygmalionne », pendant féminin du célèbre mythe. En l'occurrence, la scripte, à l'image d'une femme apportant un regard attentif à son compagnon ou à son mari, aide le réalisateur à s'épanouir.

Si nous avons voulu faire la démonstration de la féminité de ce métier, c'est pour mieux expliquer en quoi cet élément peut influencer la reconnaissance sociale dont jouit la profession.

3 — Un métier non artistique

Dans le cinéma, ce qui prime avant tout pour assurer la reconnaissance, c'est l'apport artistique.

Celui qui est le plus valorisé, c'est l'artiste, le créateur. C'est ainsi que le réalisateur et les acteurs sont les personnes les plus mises en avant. Il n'y a qu'à voir tous les livres, les analyses, les questionnements qui leur sont consacrés. La scripte qui n'entre pas dans le registre de l'artiste, en est pénalisée en terme de prestige. Olivia le dit : « *C'est pas du tout reconnu. Les gens du métier considèrent que ce n'est pas un métier artistique.* » Evidemment, la scripte n'est pas à l'origine du travail de création, mais elle fait partie des gens qui y contribuent le plus directement et qui ont une conscience artistique, une vraie connaissance en la matière. C'est ce qu'explique Olivia : « *Je ne me considère pas du tout comme une artiste, mais c'est évident qu'on travaille avec des artistes, les comédiens, les réalisateurs, et ça demande des compétences d'écoute, un jugement, un avis, parce qu'on est tout le temps sollicité par les uns et les autres, on ne travaille que sur de l'artistique, de la mise en scène. Il faut avoir des bonnes idées, il faut être présente, être à l'écoute, savoir réfléchir au bon moment et donner les bons conseils.* »

Cette aide à la création artistique pourrait être valorisée, elle pourrait même être l'aspect le plus souligné de la profession, mais un métier c'est aussi une image, et l'image de la scripte n'est pas celle-là. En effet, c'est souvent une seule image qui résume le professionnel dans son activité et cet invariant imaginaire compte énormément en terme de valorisation. Il est évident que l'image du mécanicien en bleu de chauffe et le visage noirci, ne joue pas en faveur de la valorisation du métier. L'image de la scripte au travail n'est pas davantage glamour. Elle a son chrono autour du cou, ses cahiers à la main, et son appareil photo prêt à être déclenché, n'évoque en rien celui du reporter ou du photographe de mode ! Rien à voir en tout cas avec l'image du réalisateur, trônant sur son fauteuil « metteur-en-scène », ou avec celle de l'acteur en proie aux affres de l'introspection pour trouver son personnage. Même si nous parlons ici de quelque chose qui relève plus de l'imaginaire collectif que de la réalité, même si les postures sur un tournage sont évidemment changeantes et multiples, le fait est qu'un métier se réduit souvent à l'une des nombreuses images qui le composent et il est impossible de ne pas

prendre en compte celle qui domine dans l'imaginaire, puisqu'elle exprime la valorisation même de ce métier.

Ajoutons à cela un autre handicap : si la scripte ne jouit pas de l'aura de la position d'artiste, elle ne jouit pas non plus de celle du technicien, qui manie une technologie sophistiquée comme l'ingénieur du son ou le cadreur. Elle est même privée de ce regard bienveillant qu'attirent les diverses activités du cinéma qui présentent une petite touche amusante. C'est le cas des bruiteurs, des truqueurs ou de l'accessoiriste : même s'ils ne sont pas les mieux placés sur l'échelle de la reconnaissance, leur métier a le charme de l'enfance, voire de l'exotisme, il renvoie à la notion d'amusement, il comporte une dimension ludique qui l'emporte sur tout le reste. On se demande avec étonnement : « Mais comment fait-il ? », et cela suffit déjà à le créditer d'un minimum de savoir.

La scripte, elle, n'entre manifestement pas dans ce type de valorisation, ni dans aucun autre. Au contraire, le qualificatif qui est souvent associé à son activité professionnelle, c'est : « fastidieux ». Liliane raconte les réactions auxquelles elle fait face lorsqu'elle explique en quoi consiste son travail : « *Déjà les gens confondent souvent entre scénaristes et scriptes, alors il peut y avoir une petite déception, ils la cachent souvent, mais quand même c'est : « Ah, bon, tu n'es pas scénariste ? » Et puis après c'est souvent : « Ah oui, c'est important... vous avez une charge de travail énorme... tout ce qu'il faut retenir... » L'image qu'ils ont c'est que c'est un peu fastidieux. Pour arriver à leur faire comprendre que tu peux être une vraie collaboratrice à la mise en scène, ce n'est pas évident à faire passer. »*

Les qualités reconnues de la scripte ne sont donc pas celles d'un artiste, pas davantage celles d'un spécialiste maîtrisant une technologie particulière ou développant une ingéniosité pittoresque. Sa compétence la plus mise en avant est celle de l'observation, position que l'on associe souvent à la passivité, ce qui n'est pourtant pas du tout le cas. La position de la scripte suppose des qualités aiguës et un véritable savoir-faire. Elle est comme la vigie du tournage. Même lorsqu'elle ne dit rien, elle veille, et il faut qu'à la moindre fausse note elle soit capable de réagir. Elle anticipe l'erreur et, lorsque l'erreur se produit, la corrige. Elle est la garante de ce qu'on pourrait appeler l'harmonie du film, le fil invisible qui relie chacun à tous et qui permet à l'ensemble d'être un tout.

Invisible, voilà le mot clé ! C'est sans doute ici que l'on trouve la raison décisive qui explique le manque de considération dont souffre le métier de scripte. Particularité étrange d'un travail qui vise à ne pas être remarqué. Si le spectateur se rend compte de l'existence de la scripte, c'est qu'il remarque sa défaillance, à l'occasion d'un mauvais raccord par exemple. Son travail aspire par essence à l'invisibilité. Deborah l'exprime très bien : « *En fait ce qui est difficile avec le*

boulot de scripte, c'est que c'est le métier dans le cinéma, où en fin de compte, quand le film est terminé, on ne voit le travail de la scripte que s'il y a des défauts, alors que les autres métiers sont récompensés pour leur créativité, on voit les costumes, on voit la coiffure... tout se voit, tandis que la scripte si on pense à elle c'est qu'elle a fait une erreur. Du coup c'est une position comme ça, toujours négative. »

L'efficacité d'une telle « absence » est bien plus difficile à faire reconnaître qu'une performance d'acteur, qu'une mise en scène, une lumière ou un maquillage. La position de scripte est toute entière résumé dans ce paradoxe : plus elle existe, moins on la voit, moins on la voit, plus on ignore qu'elle existe.

Nous avons, dans cette seconde partie, souligné tous les points qui témoignent d'un manque de reconnaissance de la profession de scripte. Mais si ces éléments nous sont apparus dès le début de l'enquête et se sont confirmés au fur et à mesure de son avancée, nous avons en même temps remarqué qu'au fil des entretiens, c'était loin d'être le seul aspect qui dominait. Pour résumer d'une phrase ce à quoi l'enquêteur ne s'attendait pas a priori, disons que les enquêtées, bien que mésestimées, ne cessaient d'exprimer une joie et une satisfaction certaines à exercer leur métier.

Deux hypothèses pouvaient alors être formulées : soit la reconnaissance n'était pas une donnée incontournable pour apprécier un métier, soit ce manque de reconnaissance qui pénalisait précisément le métier de scripte était plus complexe et devait être mis en perspective avec d'autres formes de valorisation. C'est cette deuxième hypothèse qui s'est avérée juste, nous allons maintenant expliquer pourquoi.

— III —

Un métier qui permet néanmoins la construction identitaire

1 — Reconnaissance de la scripte

Dans *Comment faire un film*, Claude Chabrol¹⁶ détaille chacun des métiers qui composent une équipe de tournage. À propos de celui qui nous intéresse, il commence son chapitre en annonçant sans ambages : « Le rôle de la scripte est terriblement important ». Cette phrase est caractéristique de la problématique qui traverse cette profession. Le rôle de la scripte est considéré comme primordial — nous ne doutons pas une seconde que Claude Chabrol dit cela parce qu’il le pense —, mais, dans le même temps, s’il se retrouve dans la position d’avoir à préciser ce fait, c’est bien qu’il ne va pas de soi. Et, en effet, cela ne va pas de soi, puisque la profession est comme handicapée par les différents aspects négatifs que nous avons soulignés dans la partie précédente et qui brouillent son image. Pourtant, et c’est ce que nous allons démontrer maintenant, ce manque de reconnaissance doit être mis en perspective avec d’autres caractéristiques du métier de scripte, autrement plus positives et qui rendent plus complexe cet apparent dénigrement de la profession. Au cours des entretiens je me suis rendu compte que les personnes interrogées ne témoignaient pas du vécu négatif auquel j’aurais dû m’attendre. Leur discours ne fait pas mention d’une remise en cause incessante de leur activité, ni d’un mépris ressenti au quotidien.

C’est ce point qui nous a posé question et qui nous a conduit à nous interroger sur le phénomène de la reconnaissance. Notre hypothèse consiste à dire qu’il y a une distinction importante à faire entre la « reconnaissance objective », qui se mesure grâce à un ensemble d’indicateurs objectivables tels que le salaire ou la position hiérarchique, et la « reconnaissance subjective », qui renvoie à un ensemble de signaux quotidiens, moins objectivables que ceux cités précédemment, mais qui par leur régularité et leur sincérité expliquent les sentiments d’épanouissement et de contentement, caractéristiques d’une activité valorisée.

A — Une fonction primordiale

Roland Barthes¹⁷ définit le cinéma comme une « expression analogique et continue de la réalité ». En soulignant ces deux points comme intrinsèques à ce qu’est le cinéma, il met en avant — certainement sans le vouloir — les deux fonctions principales de la scripte. Celle-ci veille effectivement à la continuité du récit, à ce qu’il n’y ait pas d’incohérence dans le déroulement spatio-temporel de

¹⁶ C. Chabrol, F. Guérif, 2003, *Op. cit.*

¹⁷ R. Barthes, 2002, *Oeuvres complètes II*, Paris, Le seuil.

celui-ci et à ce qu'ainsi le film respecte une certaine analogie avec la réalité. Le terme « analogie » renvoie à un rapport de vraisemblance entre deux choses. Il ne s'agit pas de dire que le film doit tendre vers une reproduction conforme de la réalité, bien au contraire, ce serait de toutes façons une entreprise vaine, mais il doit trouver un chemin parallèle à cette réalité. Il doit sonner juste, être en mesure de faire croire à sa propre réalité.

Le travail de la scripte ne consiste pas à créer cette analogie, mais il veille à la préserver, en évitant toute erreur qui viendrait casser la cohérence et ainsi l'état d'empathie dans lequel le spectateur s'est placé pour accepter la pseudo réalité que propose le film.

Ainsi, si l'on peut dire de la scripte que son rôle est « terriblement important », c'est parce qu'elle est en charge d'une « terrible » responsabilité. En veillant à éviter les mauvais raccords, elle travaille à garantir que la magie du cinéma opérera. On pourrait dire que son rôle s'apparente à celui du marchand de sable qui est supposé veiller sur le sommeil des enfants, dans la mesure même où elle doit veiller à ne pas briser l'état hypnotique du spectateur. Le spectateur est prêt à accepter les plus grandes invraisemblances, mais celles-ci doivent être cohérentes avec l'histoire, elles ne doivent pas dénoncer le contrat tacite qu'il y a entre ceux qui regardent et ceux qui font le film.

B — Des responsabilités insoupçonnées

La scripte a donc une responsabilité vis-à-vis du spectateur. Nous allons voir maintenant qu'elle l'a aussi vis-à-vis de l'équipe du film. Sa plus grosse responsabilité consiste à superviser les raccords. Comme l'explique Zoé Zustrassen¹⁸, ceux qui ont en charge le décor, les costumes, les coiffures ou le maquillage, assurent eux aussi, la continuité en veillant à leurs raccords respectifs, mais la scripte est la seule à savoir, dans la globalité, comment a été exactement tournée une scène. Elle partage donc cette lourde responsabilité avec beaucoup des membres de l'équipe, mais on peut dire qu'elle est le témoin et la mémoire de chacun. Au final, c'est un fait que s'il y a une erreur de raccord, c'est elle qui en sera responsable. Au-delà de l'équipe de tournage, cette responsabilité des raccords entraîne aussi un devoir vis-à-vis de l'équipe de montage. La scripte doit pouvoir lui garantir que les plans tournés seront montables. Elle ne peut rien garantir de la qualité artistique des plans, mais elle doit s'assurer qu'ils seront utilisables, valides en terme technique, collables les uns aux autres, ainsi que le prévoyait le scénario.

Un épisode qui s'est déroulé sur le tournage où eut lieu mon observation participante, témoigne du poids de cette responsabilité de la scripte vis-à-vis des raccords. A la fin d'une prise, le réalisateur dit à son acteur principal : *« Tout va bien, mais on en refait une autre parce que je veux pas me faire engueuler par*

¹⁸ Z. Zurstrassen, F. Sepulcre, 1989, *La scripte aujourd'hui*, Paris, Dujarric.

Isabelle : une fois tu l'as fait les mains dans le dos, une fois les mains dans les poches, il faut décider parce qu'après on continue. » Le réalisateur ne peut pas enchaîner sur la prise suivante sans que ce point soit réglé, aussi se sert-il de la pression que serait en droit d'exercer la scripte pour convaincre l'acteur de la nécessité de refaire la prise. En même temps, il le rassure sur la qualité de son jeu, en l'assurant que « tout va bien » — on recommence, certes, mais seulement pour les raccords. Un peu plus tard, le comédien revient à la charge et demande : « *Je peux réessayer les mains dans les poches ?* ». Le réalisateur lui répond : « *Non, après on ne s'y retrouvera plus nous-mêmes.* » Très clairement aux yeux de tous, le jeu de l'acteur est soumis au diktat de la scripte.

Au-delà des raccords, la scripte a aussi, sur le tournage, une responsabilité vis-à-vis du respect du texte, du scénario. Ce n'est certainement pas une attribution systématique dans ses compétences, mais comme elle a en permanence le scénario sous les yeux, elle surveille de fait que le texte dit corresponde au texte écrit. C'est essentiellement au cours des répétitions qu'elle intervient. Toujours sur le tournage observé, j'ai remarqué que lorsque l'acteur principal répétait, c'était toujours la scripte, Isabelle, qui rectifiait. S'il se trompait, elle lui donnait la bonne version, s'il avait un trou, elle lui soufflait. Il faut savoir aussi qu'il peut y avoir une certaine adaptation du texte prévu par les acteurs. Au cours d'une répétition, par exemple, l'actrice principale changea le texte en le répétant, mais elle demanda aussitôt à Isabelle si cela allait, si elle pouvait se permettre de le dire ainsi. Isabelle lui répondit par l'affirmative, sans ressentir le besoin de demander confirmation au réalisateur.

Isabelle intervenait pendant les répétitions justement pour éviter que l'erreur ait lieu au cours de la prise. Mais, bien évidemment, cela pouvait néanmoins arriver. Un jour, après une première prise, Isabelle fait remarquer au réalisateur que l'acteur principal a commis une faute en disant son texte. Le réalisateur lui répond : « *C'est toi qui va le lui dire* ». Elle y va et revient : « *Il est à prendre avec des pincettes* ». On s'aperçoit que le réalisateur qui ne veut pas froisser son acteur, préfère sans hésiter que ce soit elle qui se coltine l'éventuelle mauvaise humeur de l'intéressé. Mais c'est seulement parce qu'Isabelle a la légitimité de faire la remarque elle-même, que le réalisateur peut se permettre de l'envoyer ainsi « en mission ».

La scripte est dans une relation de proximité avec les comédiens. Aujourd'hui réalisateur, Lucas Belvaux, qui se rappelle son expérience d'acteur, le précise : « *Il y a un rapport particulier entre les acteurs et la scripte, parce qu'il n'y a pas que le raccord de la place de la tasse, il y a aussi le raccord de rythme, le raccord d'humeur, le raccord sonore, de niveau de voix, donc les scriptes sont très attentives au jeu. Elles aident à trouver les raccords dans le jeu d'un plan à l'autre.*

» Ainsi la scripte peut être sollicitée par les acteurs lorsqu'ils cherchent l'état émotionnel dans lequel se trouve leur personnage, dans la scène qui va être tournée. Il faut rappeler que le tournage ne se déroulant pas selon la continuité du scénario, les acteurs doivent sans cesse se remémorer où ils en sont dans l'évolution de leur personnage. Ils se retrouvent parfois à jouer la suite directe d'une scène dramatique tournée quinze jours plus tôt, alors qu'ils viennent de jouer un moment léger l'instant précédent. Cela donne des interventions du genre: « *On était dans quelle ambiance, là?* » Lorsque l'acteur pose cette question, c'est Isabelle qui lui répond. On dit dans ce cas qu'elle le renseigne sur ce que Lucas Belvaux évoquait : le « raccord humeur ». C'est un raccord qui demande moins une connaissance technique qu'un sens du jeu et de la mise en scène. Il faut savoir trouver le mot juste, qui va correspondre à l'émotion à traduire, à ce moment précis du film.

Finalement, on le voit, le champ des responsabilités de la scripte est large et difficile à définir par le seul apport des entretiens. L'observation participante fut la plus instructive en la matière. On peut dire que l'étendue de ses responsabilités couvre les domaines sur lesquels elle peut intervenir ou répondre directement, sans avoir à demander confirmation, sans avoir à solliciter la médiation d'une autorité, telle que le réalisateur ou le producteur.

C — Un authentique savoir

Ce qui fait la valorisation d'un métier, c'est aussi le savoir et les compétences qu'il mobilise..

La connaissance que la scripte doit maîtriser, c'est celle de la grammaire cinématographique¹⁹. Le cinéma en tant que mode d'expression a établi un certain nombre de principes pour dire ce qu'il a à dire. A l'image de n'importe quelle forme d'écriture, il y a des règles et il y a des fautes de grammaire. L'ellipse²⁰, par exemple, qui consiste en un déplacement dans le temps ou dans l'espace au sein du récit, n'est pas interprétée comme une faute. Même si la chronologie ne correspond pas à celle du temps réel, elle ne casse pas le sentiment du spectateur, alors que les mauvais raccords, oui. Ils apparaissent, eux, comme une erreur.

L'un des mauvais raccords les plus fréquemment rencontrés est le saut dans l'axe. Lors du tournage, s'il y a par exemple un champ/contre-champ de deux personnages — c'est-à-dire qu'ils sont face à face, mais filmés dans deux plans distincts —, il faut tracer une ligne imaginaire de l'un à l'autre et ne les filmer que d'un côté de cette ligne, dans un demi cercle de 180°. Si l'on dépasse cette ligne, on aura l'impression à l'écran que les deux personnages se tournent le dos. Cette règle est l'une des plus élémentaires du cinéma, mais elle reste primordiale, et c'est à la

¹⁹ C. Coste, 2002, *Scripte*, Bruxelles Belgique, Ina de Boeck.

²⁰ P. Durand, 1993, *Cinéma et montage un art de l'ellipse*, Cerf.

scripte que revient en dernier ressort le soin de veiller à ce qu'elle ne soit pas outrepassée.

Prenons un autre exemple. Dans son livre, Claude Chabrol²¹ cite trois principes de base dans la mise en scène : la grammaire des directions de regard, le choix des objectifs et la profondeur de champs. Il se trouve que veiller à la direction de regard fait partie des responsabilités de la scripte. La règle est la suivante : « Lorsque deux personnes se parlent, que l'on fait un plan sur l'une et un plan sur l'autre, si l'une des personnes regarde vers la gauche, l'autre doit regarder vers la droite. Si elles regardent toutes les deux dans la même direction, logiquement elles ne se voient pas. ». Chabrol explique qu'en fait, il faut apprendre ces règles pour éventuellement les trahir, comme il faut apprendre la grammaire de base pour éventuellement tricher avec elle. Il arrive donc que dans certains films les règles soient transgressées, mais si c'est le cas il faut que ce soit une volonté explicite du réalisateur, sans quoi ce sera... une erreur de la scripte.

Au-delà de ces règles, directement liées aux raccords, le savoir de la scripte doit être beaucoup plus large. Il faut déjà qu'elle ait une bonne culture générale pour être, par exemple, en mesure de dire si un élément du film ne correspond pas à l'époque dans lequel il est censé se dérouler, car elle doit aussi être en mesure d'assurer que la temporalité est correcte. Il lui faut aussi, plus spécifiquement, avoir une culture de cinéophile. En fait, s'il faut que son savoir soit large, c'est que son champ d'intervention l'est aussi. En tant que membre de l'équipe mise en scène, plus son champ de connaissances sera grand, plus elle sera en mesure d'intervenir et de faire des suggestions au metteur en scène.

Liliane nous explique qu'elle doit être capable, par exemple, de faire des propositions de découpage. « *Le découpage qu'on fait le matin, c'est avec la scripte. Il y a très peu de découpages bétons, prévus à l'avance. Le matin, il y a le cadreur, la scripte et le réalisateur. Une heure avant le tournage... En principe, on fait jouer les comédiens et c'est à ce moment-là qu'il faut que tu sois au maximum de ta lucidité. Est-ce que tout le texte est couvert ? Est-ce que cet axe pour le contrechamp est bon ? Ah non, il y a le décor, là ça va pas du tout... mettons-nous sous l'autre axe pour le raccord de tout à l'heure... Donc déjà, il faut que tout soit couvert et puis après tu peux te rendre compte... Oui, on tourne comme ça, mais si on la faisait plus serrée celle-ci... si on faisait un insert là-dessus... Donc, ça c'est sur le découpage, mais ça peut être sur le jeu aussi, complètement sur le jeu. Parce que ton rôle de scripte, c'est d'avoir perpétuellement en tête le film. Tous les jours de tournage, toutes les séquences, pendant ce temps-là, tu as le film dans la continuité en tête, tu replaces la séquence dans la continuité. Ce qui te permet d'avoir certaines idées que les autres ne peuvent pas avoir parce qu'ils sont en*

²¹ C. Chabrol, F. Guérif, 2003, *Op. cit.*

train de tourner la séquence. Mais toi, c'est pas le même mode de fonctionnement. »

Il y a trois étapes dans ce que dit Liliane. Elle parle en premier des raccords qui doivent être assurés et donc de son besoin de vérifier que le découpage est approprié et que le décor va permettre de le respecter. Elle dit ensuite qu'au-delà de cet apport, elle peut avoir des idées de découpage, justement pour rendre le récit plus fluide ou plus clair. Elle peut faire des propositions. Enfin, elle explique en quoi son approche en tant que scripte peut être particulièrement utile et originale. Elle rappelle que son métier lui donne cette particularité de replacer chaque plan ou chaque séquence dans la continuité du film, qu'elle est donc la seule à être contrainte de faire cet exercice en permanence et que ce mode de réflexion particulier peut l'amener à avoir des idées auxquelles les autres n'auraient pas pensé.

C'est la maîtrise de ce savoir autrement plus large que celui qui permet de remplir des rapports ou de surveiller les raccords, qui va permettre à la scripte de dépasser les attributs premiers de son métier et de prétendre à une action plus étendue et plus complète sur le tournage.

3 - Reconnaissance de la personne plus que de la fonction

Nous allons voir qu'au cœur de la profession et surtout de la reconnaissance dont elle fait l'objet, réside un paradoxe.

A — Fonctions officielles, fonctions officieuses

L'appartenance à l'équipe mise en scène est un point que les enquêtées ont à plusieurs reprises mis spontanément en avant. Cette affiliation a dans leur discours une connotation positive, dans un milieu où la mise en scène est ce qui est le plus saluée, avec le jeu des comédiens. Aussi, lorsque cette collaboration est mentionnée dans les entretiens, c'est toujours pour souligner un aspect positif et valorisant du métier. C'est aussi elle qui permet à la scripte d'apparaître en troisième position dans le générique de fin, après le réalisateur et le premier assistant réalisateur. Par ailleurs, cette appartenance se traduit en termes concrets par la possibilité d'agir comme une conseillère auprès du réalisateur, rôle auquel la scripte semble particulièrement attachée.

Lorsque Marianne réfléchit aux avantages que lui procure sa fonction de scripte par rapport à celle d'assistante opératrice qu'elle a longtemps occupée dans le passé, elle souligne cet aspect : *« Avant on ne me demandait jamais mon avis, alors que là je suis dans l'équipe mise en scène, donc je peux donner mon avis »*. De même lorsque Cécile définit son métier, voici ce qu'elle en dit : *« Moi je fais partie de l'équipe mise en scène, je suis un peu le bras droit du réalisateur... on est vraiment autour du réalisateur, vraiment en collaboration étroite avec lui. »* C'est

donc cet aspect du métier que les scriptes rencontrées valorisent le plus et qui leur tient particulièrement à cœur, même s'il convient de préciser que ce n'est pas une fonction à laquelle la scripte a systématiquement accès.

En effet, alors qu'il n'existe pas un tournage où la scripte n'aura pas pour devoir de remplir les rapports (parfois avec l'aide de sa stagiaire), il n'y a par contre aucune d'obligation pour le metteur en scène de se référer à sa scripte pour la mise en scène. Cette collaboration artistique dépend entièrement de la relation qui s'établit entre celle-ci et le metteur en scène et des attentes de celui-ci. Marianne vante l'attitude d'un réalisateur avec qui elle travaille régulièrement, qui « *est en demande. S'il trouve que l'idée est bonne il la prend... en disant : c'est une idée de Marianne ...* », mais dénonce l'attitude de certains metteurs en scène, qui refusent au contraire ses interventions. Elle dit à leur propos : « *Ceux-là, j'estime qu'ils considèrent la scripte comme une secrétaire.* » En s'exprimant ainsi, elle souligne le fait que ces réalisateurs ne respectent pas les fonctions que sa profession de scripte l'habilite à occuper, mais qu'en même temps elle n'est pas en position de pouvoir exiger d'eux cette accréditation.

Pour expliquer et développer cet aspect, il est temps maintenant de préciser un point particulièrement important de notre recherche et des constatations auxquelles elle nous a menés. Le travail de la scripte se décompose en fait en deux types de fonctions, d'une part les fonctions officielles, d'autre part les fonctions officieuses.

Le métier nous l'avons dit, consiste à s'occuper des raccords afin d'assurer la continuité du film, et ce, notamment, grâce aux différents rapports à remplir. Cet aspect du métier est à l'origine de sa création et correspond à la définition que l'on peut trouver dans les livres ou que les scriptes donnent elles-mêmes. Mais cet ensemble de tâches, déjà très importantes et suffisantes pour justifier l'existence du métier, ne regroupe en fait, dans la majorité des cas, qu'une partie de l'activité de la scripte. C'est pourquoi nous dirons que ces tâches correspondent à celles que l'on pourrait qualifier d'officielles, mais que le métier est aussi composé d'un ensemble de tâches officieuses. Ces dernières renvoient à des fonctions que l'on ne retrouve pas dans les définitions succinctes du métier, mais qui sont pourtant tout à fait présentes et qu'il est impossible d'ignorer pour avoir une vision juste de la profession. D'autant plus que ces tâches correspondent particulièrement au goût que les scriptes ont pour leur métier et à la reconnaissance qu'elles y puisent.

Ces fonctions officieuses tournent essentiellement autour de la position de conseillère et d'aide à la mise en scène que peut occuper la scripte.

Il faut seulement dire que leur caractère officieux trouble la perception du métier et le prestige dont il peut bénéficier. Disons que ce prestige serait tout autre

si cet aspect de l'activité était reconnu comme faisant intrinsèquement partie du métier et si ce n'était comme une faveur que la scripte doit obtenir du réalisateur.

Le fait que la reconnaissance de la profession repose avant tout sur des fonctions officieuses explique la fragilité et la singularité de celles qui exercent ce métier.

Car ce n'est pas le fait que le métier de scripte comporte des tâches plus ou moins valorisées qui explique ce qu'il y a de singulier chez lui en matière de reconnaissance ; cet aspect est le lot de toutes les professions. En ce qui concerne la scripte, il ne s'agit pas de dire que le fait d'être associée à l'image d'une secrétaire ou de devoir remplir des rapports, soit pour elle absolument « dégradant », mais ce sont effectivement des tâches qui jouent de manière négative sur son prestige.

Jusqu'à présent, nous avons beaucoup parlé de la reconnaissance objective, celle qui renvoie à un ensemble d'indicateurs dont on se sert pour juger de la position de toute profession (le salaire, la position hiérarchique...). Mais ce dont il convient de se préoccuper à présent, c'est de la reconnaissance subjective, celle qui ressort du vécu des enquêtées, celle dont elles-mêmes ont le sentiment de faire l'objet. Comme nous l'avons évoqué, c'est en effet l'écart entre reconnaissance objective et reconnaissance subjective qui est à l'origine de notre démarche. Dès les premiers entretiens, cet écart s'est fait sentir entre les indicateurs apparents de reconnaissance et le ressenti effectif des enquêtées. Il s'avérait qu'elles plaçaient les éventuels marques de mépris qu'elles pouvaient subir du côté de l'anecdotique et qu'elles témoignaient au contraire d'une vraie satisfaction vis-à-vis de leur position et de l'image que celle-ci leur renvoyait d'elles-mêmes.

Ce paradoxe, qui tient à l'existence de fonctions officieuses contrebalançant les fonctions officielles et à la relation particulière que la scripte entretient avec le réalisateur, demande à être développé à présent.

B — L'égérie du réalisateur

Une étude du travail de la scripte doit être également une étude de ses rôles sociaux, c'est à dire des rôles qu'elle pense que l'on attend d'elle, ou des rôles qu'on lui permet de jouer sur la scène que constitue le tournage d'un film.

Pour tenter de cerner ce rôle, on peut s'appuyer sur les expressions que Sylvette Baudrot²² donne dans son livre pour qualifier la scripte. Elle cite les dénominations données : « la mémoire ambulante du film », « la roue de secours », « le pense-bête du metteur en scène », « le fil d'Ariane », « le nœud de l'équipe », « la plaque d'aiguillage », « le bureau des renseignements », « l'oreille attentive du metteur en scène », « son image rétinienne », « sa mauvaise conscience », « sa sage-femme ». Toutes ces appellations sont extrêmement intéressantes parce

²² Baudrot S, Savlini I, *Op.cit.*

qu'elles renvoient à des images et à des évocations fortes, et donnent donc en peu de mots beaucoup de renseignements. Nous dirons que trois fonctions principales sont ainsi mises en évidence.

La scripte est la mémoire du groupe, et pour cette raison même, elle est celle à qui chacun peut avoir besoin de s'adresser. Ces deux fonctions sont très clairement désignées, pour la première, à travers les expressions de « mémoire ambulante du film », « fil d'Ariane » ou encore « bureau des renseignements », pour la seconde par celles de « nœud de l'équipe » ou « plaque d'aiguillage ». La troisième fonction se retrouve dans des expressions comme « l'oreille attentive du metteur en scène », « sa sage-femme », « sa mauvaise conscience ». On est ici renvoyé à des images de conseillère, de soutien, d'inspiratrice, et cela concerne la relation même que la scripte entretient avec le réalisateur.

C'est plus précisément sur ce dernier rôle que nous voulons maintenant nous attarder. Pour le qualifier, nous dirons qu'il rattache la scripte à une position d'égérie. Ce terme d'égérie²³ désigne une conseillère, l'inspiratrice d'un homme politique, d'un artiste, d'un créateur. C'est un nom exclusivement féminin, qui désigne donc la relation particulière qu'entretient une femme avec une personne de pouvoir ou de création. Il ne s'agit pas d'une intrigante, autre terme typiquement féminin, mais d'une femme qui pose un regard avisé, qui peut donner son avis, qui fait des suggestions. La description de cette position, nous l'avons retrouvée à diverses reprises au cours des entretiens.

Si la scripte joue ce rôle, c'est déjà parce qu'au-delà de ses compétences de base, le réalisateur recherche, dans de nombreux cas, autre chose chez elle, quelque chose qui serait bien davantage de l'ordre de la complicité. Réalisateur, Lucas Belvaux²⁴, donne le critère le plus important dans le choix de sa scripte : « *C'est d'avoir un rapport de confiance. La scripte, c'est un de nos premiers partenaires sur le tournage, donc il faut vraiment être dans un rapport de confiance. Pour mon premier film, je pense que j'avais envie de quelqu'un de vraiment expérimenté, comme c'était mon premier film, et après je l'ai regretté finalement parce que c'était une très bonne scripte, mais on s'est pas royalement entendu. Les gens avec qui je choisis de continuer à travailler, c'est 50% pour des raisons professionnelles, 50% pour des raisons affinitaires. Parce que quelqu'un qui fait du très bon boulot, mais avec qui on ne s'entend pas, ça ne marche pas.* »

Avec tous les membres de l'équipe cette donnée de la bonne entente va entrer en ligne de compte, mais un chef opérateur sera avant tout recruté pour ses qualités artistiques, alors qu'un machino ne sera pas forcément engagé parce que le réalisateur a un bon contact avec lui. La scripte partage cette particularité avec le

²³ Le petit Robert 2004.

²⁴ Voir Annexes.

premier assistant, qu'elle travaille en étroite collaboration avec le réalisateur, dans une proximité qui fait que la donnée affective, ou du moins l'affinité, rentre particulièrement en compte. Natacha en témoigne : *« C'est vraiment une histoire d'atomes crochus, par exemple Tavernier, c'est comme Chabrol, c'est quelqu'un qui aime énormément manger... Si on est pas gourmand... il aime beaucoup parler nourriture, parler bouffe, restaurant, entre deux plans, c'est quelque chose qui le délasse. Il aime énormément parler cinéma aussi, il est très cinéphile, il voit beaucoup de choses. Je pense qu'après ça... en ce qui concerne les qualités de scripte, on peut être égale avec beaucoup d'autres personnes, mais y'en a avec qui il aime bien bavarder. »* Très clairement, elle explique que c'est ce partage de plaisirs communs qui fera la différence et déterminera le suivi de la collaboration. Même si on peut se dire, bien évidemment, que cet aspect vaut pour toute l'équipe, c'est avec la scripte qu'il se pose tout particulièrement. Cela peut s'expliquer par la proximité à proprement parler physique, que la scripte a tout au long du tournage, avec le réalisateur. Même le premier assistant n'est pas présent aussi continûment à ses côtés. C'est ce que souligne Liliane : *« La scripte n'oublions pas qu'elle est à côté du réalisateur pendant tout le tournage, alors que l'assistant il est à droite à gauche .»*

Natacha insiste aussi sur le poids de cette proximité physique : *« La scripte est à côté du metteur en scène en permanence... Elle a tout le temps de le regarder, d'essayer de le comprendre, et parfois de l'aider sur tous les plans. Des fois, par exemple, s'il a de la peine à communiquer au reste de l'équipe ce qu'il veut, on peut devenir l'interprète parce qu'on a eu tout le temps de l'observer, de le comprendre. »* Amandine commente également ce qui se passe lorsque le réalisateur a besoin d'un avis : *« J'ai remarqué qu'en général, c'est souvent plus vers la scripte qu'il se tourne... parce que, physiquement on est plus proche, donc, ça va vite de demander son avis, alors que le premier assistant, il est en train d'organiser... de s'occuper de la figuration... de demander le silence... »* De la même façon, Natacha fait bien la différence entre sa position à elle et celle du premier assistant : *« Le premier assistant, ces derniers temps, du fait de la complexité des films, je trouve qu'il y a un glissement qui s'est opéré, qui fait qu'il s'occupe presque plus de production que de mise en scène... Il y a quand même des cas où il y a une grande complicité entre le metteur en scène et son assistant, mais en général il est dans une telle pression d'organisation et de logistique qu'ils n'ont plus tellement le temps de s'occuper de la mise en scène. L'organisation devient énorme sur un plateau, il y a de plus en plus de plans, de découpages, de lieux différents et le premier assistant c'est un peu comme le commandant sur un navire. Parfois, je dis aux élèves de la FEMIS, à ceux de la section réalisation, quand ils cherchent ce qu'ils peuvent faire comme stage, je leur dis : « Essayez d'être stagiaire scripte parce que vous serez plus près de la mise en scène que le stagiaire*

réalisation qui va courir chercher le silence, bloquer les voitures... il va être beaucoup plus loin. Nous on est les premières à côté ». Cette donnée de la proximité dans l'espace favorise donc particulièrement la collaboration du réalisateur avec sa scripte.

En effet, le réalisateur a tout intérêt à mettre à profit cette proximité. Liliane considère que tout réalisateur intelligent devrait se servir de la mémoire que la scripte a du scénario et des séquences déjà tournées. *« La scripte n'oublions pas qu'elle connaît le film dans sa moindre virgule... donc c'est évident qu'un réalisateur normalement constitué devrait tirer parti de ça. »* Elle enchaîne en expliquant l'intérêt que peut présenter le savoir particulier que la scripte a du film : *« On a besoin d'une scripte parce qu'on a besoin de quelqu'un qui replace les choses dans la continuité. Tous les autres, on ne leur demande pas de penser aux scènes d'avant ou d'après parce que justement la scripte est là pour le faire. »*

C'est aussi grâce à cette connaissance particulièrement maîtrisée du scénario, à cette manière de réfléchir au film dans sa globalité, que la scripte adopte cette position d'égérie du réalisateur, parce qu'elle peut lui apporter quelque chose que les autres ne peuvent pas lui offrir.

La scripte, c'est donc une mémoire, mais c'est aussi une vigie dans beaucoup de cas. Selon Valérie : *« Des fois, les réalisateurs veulent suivre leur idée, en dehors des règles cinématographiques, mais je crois que c'est ça aussi le rôle de la scripte, t'as le réalisateur qu'a un peu les pieds en lévitation et la scripte est chargée de lui ramener les pieds sur terre... »* Sans forcément adopter l'image de l'artiste inconscient, la scripte peut jouer le rôle de celle qui met en garde contre certaines décisions, qui s'assure que tel parti pris artistique ne nuira justement pas au propos de son auteur.

La collaboration entre la scripte et le réalisateur s'explique donc, au-delà d'une proximité physique sur le plateau, par le savoir précieux qu'elle détient. Dans de nombreux cas, cette collaboration est étroite et très forte. Chacune à sa manière exprime le goût qu'elle a pour cet échange. Natacha dit : *« Moi c'est ça que je trouve passionnant. Nous on est vraiment dans l'ombre du créateur. »*, Cécile explique que ce qui l'a motivée dans son choix du métier, c'est que la scripte *« est une des rares personnes sur un plateau à pouvoir suggérer des choses par rapport à la mise en scène au réalisateur. »*

Cette position de conseillère, c'est l'occasion de tirer une fierté particulière de son activité. Fierté qui peut être d'autant plus forte que cette position n'est pas systématique. Barbara rapporte par exemple un échange sur un tournage entre un acteur le réalisateur : *« Un jour, Dussolier lui dit : « Mais je ne t'entends jamais lui dire, à Barbara ce que tu veux tirer », et il lui a répondu: « Mais elle sait ». Et c'est vrai, je sais. »* Les « prises à tirer », ce sont celles que le réalisateur choisit de faire

développer pour le montage, c'est donc un choix particulièrement important, on peut même dire que c'est l'un des plus décisifs, car il implique une très grande compétence artistique. Le fait que le metteur en scène ne prenne pas la peine de les signifier à Barbara et se fie à son appréciation, témoigne en effet de la confiance étonnante qu'il a en sa scripte. Dans le cas présent, Barbara pouvait être d'autant plus fière que Dussolier, habitué des plateaux, avait remarqué l'étrangeté de la chose et soulignait ainsi publiquement, la place de choix qu'elle occupe en tant que scripte.

A contrario, quand cette collaboration ne se met pas en place, cela peut-être d'autant plus douloureux que la scripte peut s'en attribuer la faute, interpréter cela comme une défaillance de sa part, une incapacité à se positionner, à prouver au réalisateur qu'elle peut lui apporter plus que ce à quoi sa fonction la prédestine.

Natacha raconte une mauvaise expérience, où elle n'a pas su s'adapter, juger de ce que le réalisateur attendait. C'était sur un film de Bertrand Blier. *« C'est quelqu'un que j'aime énormément, qui a un talent fou, d'écriture, de dialogue... j'étais vraiment très heureuse de faire le film, et en fait, j'ai marché sur des œufs pendant tout le tournage, parce qu'il est très impressionnant. C'est quelqu'un qui m'a vraiment intimidée, je ne suis pas facilement intimidée, mais avec lui je n'osais plus parler, je ne savais pas quand intervenir, j'arrivais... il me disait : « Mais enfin, laissez-moi tranquille », ou alors il me disait : « Mais pourquoi vous ne m'avez rien dit ? » Enfin, j'intervenais mal, ça s'est mal passé, et j'étais profondément malheureuse parce que j'avais l'impression de passer à côté d'un grand auteur... »*

Elle n'a pas su adopter l'attitude qui correspondait, se comparant avec une autre scripte qu'elle connaît, qui travaille régulièrement avec Bertrand Blier et qui, elle, a su trouver le comportement approprié. *« Il travaille avec une fille qui est quelqu'un de très sécurisant, ce dont il avait besoin, alors que moi au lieu de le sécuriser, j'étais paniquée. »* C'est sa position d'égérie que Natacha n'a pas su imposer sur ce tournage, de valeur sûre, sur laquelle le réalisateur peut s'appuyer pour faire face à ses propres doutes.

Elle s'en rend d'autant plus compte que cette position, Natacha est capable de la tenir dans d'autres circonstances. Elle raconte : *« Quand je dis, par exemple sur le dernier film où j'ai travaillé, au réalisateur, que « là, on arrête qu'il n'y a plus de lumière, qu'on ne fera pas le plan de plus », je sais qu'il me fait confiance et qu'il dormira mieux le soir. »* Elle sait qu'elle peut assumer la responsabilité de ce choix, qu'elle ne se trompe pas et qu'ainsi elle décharge le réalisateur d'une décision qu'il n'aurait pas été aussi à même de prendre. Elle considère que lorsque les réalisateurs font maintenant appel à elle, c'est ce type de comportement qu'ils

sollicitent : *« Il y a trente-trois ans que je travaille, quand ils cherchent des gens comme moi, ils cherchent une sécurité. On rassure, on donne des conseils... »*

Par contre, Natacha n'aime pas qu'on confonde les rôles. *« Ça m'est arrivé une fois qu'un réalisateur s'arrête et me demande : « Comment on doit faire ? », moi je lui ai dit que si je savais, je serais réalisateur ! »* Le propre de la conseillère, c'est qu'elle ne décide justement pas. Son rôle veut qu'elle interpelle, oriente, mais ne statue pas là où c'est le réalisateur, en tant que tel, qui doit agir. Peut-être Natacha aurait-elle eu une suggestion à faire, mais la demande était formulée de telle sorte qu'elle a ressenti le besoin de repositionner les choses, de rappeler quelles étaient leurs places respectives, sans doute pour que le réalisateur, retrouvant un peu plus tard ses marques, n'ait pas le sentiment d'être dépossédé de sa fonction.

Natacha ne se méprend pas sur la nature de son rôle : *« Moi j'essaye de ne pas trop ingérer dans le domaine de la création parce que je trouve que c'est très personnel au metteur en scène. Par contre, je peux dire que je trouve que la caméra n'est pas au meilleur endroit parce qu'elle n'est pas directement dans le regard de l'acteur et qu'on perd de l'intensité... Mais je ne dis jamais : « Cette prise était meilleure »... ou alors je peux dire : « Je pense que celle-ci était meilleure, parce que cette phrase-là était mieux prononcée... », ça je peux dire. Mais je ne dis pas : « Je n'aime pas celle que vous avez choisie », ça non. »* Chaque intervention est toujours justifiée et surtout bien calibrée. Elle reste dans un certain cadre de compétences, celui de la conseillère et non de l'usurpatrice : elle est celle qui encourage et donc respecte par excellence le choix artistique du créateur, elle n'est jamais celle qui le menace dans ses prérogatives.

On comprend que celles qui ont choisi ce métier, ont délibérément choisi cette position. Elle ont voulu être celle qui reste « aux côtés de », et non pas celle qui réalise. Barbara explique bien le choix de sa place : *« Pour être scripte, il faut évidemment certaines prédispositions, qui sont de l'ordre du sens de l'observation et de l'organisation, d'aimer que les choses soient organisées... mais surtout un certain goût pour se mettre au service d'un projet ou de quelqu'un. La position de scripte, c'est un tout petit peu en retrait, mais complètement au service de quelqu'un ou d'un projet. Moi, c'est dans cette position là que je donne le meilleur, le plus de moi. A l'IDHEC, on a fait des courts-métrages, la souffrance que c'était de tourner en tant que réalisatrice, je me rendais compte que je n'étais pas à ma place. Il faut être absolument certain que ce que tu vas dire est extrêmement important et ça c'était une position où je n'étais pas bien. Je préfère me dire, là oui, je prends ce film comme scripte, je me donne totalement pendant cette période là, mais c'est un travail, c'est pas cette espèce... Pour moi quand tu es réalisateur,*

c'est un peu névrotique, comme les acteurs. Tu es beaucoup plus en avant et en danger. Tu es plus exposée. »

Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que les scriptes n'ont rien à dire ou qu'elles ne veulent d'aucune manière être impliquées dans la création. Ce qu'elles recherchent, ce n'est nullement une position passive, au contraire. Mais c'est une position qui suppose que l'autre a un désir décidé, désir sur lequel elles peuvent prendre appui pour, en retour, l'aider à s'accomplir. Certes, dans certains cas, elles peuvent ne pas accéder à cette position privilégiée d'égérie et prendre néanmoins un certain plaisir sur le tournage. C'est ce dont Liliane témoigne à propos du tournage d'un succès populaire auquel elle a participé : *« Là c'était une autre dimension. Je me suis retrouvée sur ce film, parce que la femme du réalisateur, qui est normalement sa scripte, était enceinte. Du coup, aucun rapport avec le réalisateur, parce que j'étais pas sa femme, elle avait préparé le film avec lui, tout était préparé, story-boardé à l'avance. Il savait qu'il ne retravaillerait pas avec moi... Mais ce n'était pas grave, parce qu'il y avait autre chose à regarder, c'était Hollywood, la grosse production. Une aventure. »* Ainsi à l'occasion, le plaisir de participer au film peut suffire, mais dans la plupart des cas, les scriptes préfèrent les projets où elles sont au plus près associées à la mise-en-scène. Préférence qui peut les amener à tourner le dos aux grands noms du cinéma pour privilégier des metteurs en scène a priori moins prestigieux.

Olivia, lorsqu'elle commente sa carrière, dit : *« Ce qui était bien, c'est que j'ai démarré avec des réalisateurs, qui étaient eux aussi débutants, donc on a été tous assez proches. Il y avait plein de trucs qu'on ne savait pas, qu'on ne comprenait pas, donc on ne se tirait pas dans les pattes. Ils avaient d'autres exigences, qui étaient que je sois proche d'eux, que je leur apporte une écoute, que je les rassure... Par contre après, j'ai travaillé très vite avec des réalisateurs plus confirmés. Mais c'est vrai qu'avec certains je n'ai pas du tout accroché. C'était vraiment l'arrière-garde. Ce sont des gens qui ne demandent rien à la scripte. Ils demandent des compétences techniques, les raccords et les rapports. Ils ne vous demandent pas votre avis et quand vous essayez de le donner ça ne les intéresse pas. Ils veulent des compétences techniques et puis basta, donc, moi c'est vrai que ça ne m'intéressait pas, donc assez vite j'ai bifurqué vers des premiers films... des gens qui avaient plutôt mon âge et puis avec lesquels j'avais vraiment un dialogue. »*

Le fait est que chacune des scriptes rencontrées met en avant cette collaboration étroite avec le réalisateur, la présente comme l'aspect qui explique le plus l'intérêt de son travail. Mais en même temps, il faut préciser que cette contribution n'a aucun caractère systématique et qu'elle dépend finalement du bon vouloir du réalisateur, de ce qu'il désire en la matière. En fait, la scripte peut avoir

sa méthode, sa façon d'être sur un plateau, sa propre conception du métier, mais c'est quand même toujours à elle de s'adapter à l'attente de celui qui réalise le film. La profession, même si elle permet souvent d'occuper cette position d'égérie, ne le garantit pas. C'est Barbara qui l'exprime le plus directement : *« Il faut savoir quand même qu'on ne te paie pas pour donner ton avis, ta qualification c'est remplir les rapports et assurer les raccords et tout ce qu'on fait après c'est du plus. »*

Ainsi, cette relation privilégiée ne s'instaurant qu'au coup par coup, dépendant entièrement de ce qui se passe entre les deux personnes concernées, l'interprétation subjective que font les scriptes de cette collaboration est déterminée par ce qu'on pourrait appeler la grandeur de l'incertitude. Cette position si estimée d'égérie n'étant nullement assurée, c'est tout naturellement que la scripte considère, lorsqu'elle fonctionne, que c'est plus à ses qualités personnelles qu'elle le doit qu'à sa fonction. Elle se dit légitimement que c'est parce qu'elle a su montrer ses compétences et gagner la confiance de son réalisateur qu'elle a accédé à cette position. Comme se le répète à chaque tournage Liliane : *« Ça peut se passer très mal... »*, mais c'est justement ce qui donne son prix au métier qu'elle exerce. *« Il faut déjà être sûre de soi, de ses capacités techniques, pour ne pas tromper les gens et après c'est du feeling, tu plais par ton comportement, tu plais par ta façon de réagir... »*

Ainsi, la reconnaissance est-elle aussi aléatoire que les conditions même d'exercice du métier. Olivia : *« Quand j'ai la chance de travailler avec des réalisateurs sur des projets intéressants... Si je sens qu'il y a un retour aussi, c'est très important le jugement de l'autre, s'il vous renvoie une bonne image de vous, en vous disant que vous lui apportez des choses, c'est vrai que c'est très valorisant, donc on se dit : « Il faut continuer, c'est bien, je suis faite pour ça ». Et puis il y a d'autres moments de ce métier où on ne vous appelle pas, où vous travaillez avec des gens, vous vous dites : « Mais qu'est-ce que je fais là ? », le courant passe pas, le film est décevant à l'arrivée, on se dit : « Mais pourquoi j'ai perdu mon temps là dedans ? ». C'est aussi le problème de ce métier, il y a des hauts et des bas, il y a des périodes de déprime, il y a des périodes d'euphorie, il n'y a pas de régularité en tout cas. Il faut savoir le gérer, il faut avoir un caractère qui permette ça, il ne faut pas tomber dans la déprime quand on en travaille pas ou qu'on fait des choses moins intéressantes, et quand on fait des trucs très intéressants, il ne faut pas se dire non plus « Ça y est... Je suis une petite vedette ! », ça on sait très bien que ça n'existe pas. »*

C'est sans doute là l'une des caractéristiques les plus importantes de ce singulier métier qui nous a retenu tout au long de ce mémoire : la scripte est celle

que le cinéma ne met jamais en vedette, mais qui néanmoins, à chaque tournage, peut espérer être mise en valeur.

Conclusion

Si la scripte est reconnue, c'est donc au coup par coup et individuellement. C'est la personne elle-même qui est valorisée, film par film, et non la fonction qu'elle occupe.

Mais lui attribuer cette possible forme de reconnaissance, c'est aussi une façon... de ne pas la reconnaître. Certes, cette valorisation peut être particulièrement appréciée par celles qui en bénéficient, puisqu'elles peuvent s'en attribuer directement le mérite. Ce n'est pas leur métier que l'on salue, c'est leurs qualités propres. Lorsque l'expérience se passe bien, la scripte peut se dire qu'elle le doit seulement à ses capacités personnelles et non pas aux hypothétiques prérogatives que lui offrirait sa profession. Généralement, dans le monde du travail, le risque est grand d'être reconnu par les autres comme incompetent. La scripte, elle, se retrouve plus souvent qu'à son tour dans la position d'être meilleure que ce que l'on exige d'elle.

Ainsi, dans les bonnes expériences, la « narcissisation » est plus forte que si le métier était davantage reconnu. Mais a contrario, c'est une position où la valorisation du travail n'est jamais assurée, où celle qui exerce le métier peut à tout moment être renvoyée à un rôle moindre ou exposée au mépris. C'est une position flottante, incertaine, qui oscille entre celle de la subalterne et celle de la conseillère. Pour prétendre à cette reconnaissance dont elle jouit sur certains tournages, il faut à chaque fois que la scripte fasse ses preuves, qu'elle montre qu'elle peut apporter davantage que ce que son métier implique, qu'elle devienne aux yeux de tous, et d'abord à ceux du réalisateur, « intéressante ». Le blason de la profession ne se suffit pas à lui seul.

Cette position pour le moins précaire pourrait pousser les intéressées à rentrer dans une « lutte pour la reconnaissance ».

Parler de lutte pour la reconnaissance, peut paraître quelque peu abstrait. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas de manifester en scandant: « Nous voulons plus de reconnaissance ! » La bataille passe en fait par un certain nombre de revendications, qui auront à terme pour effet corollaire de favoriser la valorisation du métier.

La meilleure façon de lutter serait de se rassembler, mais les scriptes semblent peu enclines à ce type de pratique. En premier lieu, il faut préciser que la non implication dans l'action collective est une caractéristique sociale qui vaut pour les femmes en général. En ce qui concerne les scriptes, elles n'ont effectivement ni association²⁵, ni syndicat spécifique. D'ailleurs aucune des scriptes rencontrées n'était syndiquée. Cécile raconte : « *Il y a des syndicats pour les autres camps, électros, machinos, ils sont hyper syndiqués, ces hommes-là, ils sont tous hyper*

²⁵ Ce site en est la preuve, depuis l'écriture de ce mémoire, les choses ont bien évolué : l'association « les scriptes associé(e)s » s'est créée.

bien payés, ils peuvent s'ils le veulent, faire la révolution sur un tournage, en plus le truc c'est que eux ils sont plusieurs sur un plateau, mais les scriptes non. » Plus tard, Cécile constate que c'est un métier qui semble très peu enclin à la cohésion. « Même au-delà des syndicats, je trouve qu'il y a plus de solidarité entre les autres métier. L'autre fois je voyais la maquilleuse sur le plateau, elle téléphonait à une autre maquilleuse, elle parlait du boulot, elle demandait des trucs... Moi ça ne me viendrait pas d'appeler une autre scripte. »

Pourtant un certain nombre de luttes collectives pourraient être menées qui favoriseraient leur reconnaissance à toutes.

La scripte pourrait obtenir une stagiaire de manière plus systématique. Pour elle, avoir une stagiaire serait un moyen de se décharger de la partie la moins gratifiante de son travail (les rapports) et de se concentrer sur les raccords, partie la plus complexe et la plus intéressante. Cette attribution devrait être au moins systématique sur les gros projets. Pourquoi les conditions de travail seraient-elles les mêmes sur un film à petit budget que sur une super production à plusieurs caméras ? Cette assistance pourrait paraître aller de soi et ne pas être considérée comme un cadeau consenti à la scripte, voire à la stagiaire.

Autre hypothèse encore plus audacieuse : on pourrait envisager que ce travail de stagiaire soit considéré comme un poste de travail à part entière, placé sous l'autorité de la scripte. Certes, sur certains tournages, la stagiaire n'a rien à faire, car la scripte craint de lui laisser des responsabilités, mais lorsqu'elle est active, la stagiaire travaille toute la journée et mobilise des compétences spécifiques. Il ne s'agit pas alors d'une simple « activité temporaire dans le cadre d'une formation²⁶ ». Sylvia, toute jeune scripte, raconte sa première expérience en tant que stagiaire : « *J'étais conventionnée, moi je pensais que c'était vraiment des stages, or c'est un métier stagiaire scripte, enfin c'est un poste. On aurait pu marquer assistante scripte, c'est un poste.* » Elle précise qu'elle était conventionnée pour signifier : non rémunérée, et exprime sa surprise de s'être retrouvée à travailler activement et efficacement avec des responsabilités. De même Clara, qui sort de la FEMIS avec une formation de quasiment trois années derrière elle, est recrutée par Barbara comme stagiaire, car celle-ci recherche justement quelqu'un qui connaît le métier. Clara, après sa formation, n'en est évidemment pas au stade d'apprendre à remplir les rapports, elle est tout à fait en mesure d'assumer bien d'autres responsabilités. C'est ce qu'elle faisait d'ailleurs sur le tournage que j'ai pu observer, s'occupant seule du rapport labo, du rapport production et du combo. Dans ces conditions, il semble difficile de nier qu'il s'agit bien d'un poste de travail.

²⁶ Le petit Larousse 2000.

Parler d'assistante scripte au lieu de stagiaire, ce serait reconnaître à celle-ci des compétences, et reconnaître que l'importance des tâches qui sont celles de la scripte nécessite qu'elle soit secondée. On voit bien que changer le nom et le statut de la stagiaire scripte, en assistante scripte, même si cela paraît dérisoire, contribuerait de fait à changer la considération du métier lui-même.

D'une manière générale, tout ce qui tourne autour de la dénomination du métier qu'on exerce est particulièrement important. Un épisode raconté par Liliane témoigne de cette importance accordée au nom. « *Pour le générique de ce film, c'était international comme tournage Italien, Allemand, Français et en Allemagne, scripte c'est « secrétaire de plateau ». C'est comme ça qu'on l'appelle et donc dans le générique français, ils avaient mis « secrétaire de plateau ». Là, la scripte que j'ai remplacée, elle l'a eu en travers et donc elle m'avait embringué dans sa revendication : « On ne va pas accepter, on va faire modifier ça sur le générique, on veut s'appeler scripte et non pas secrétaire de plateau », et on l'avait obtenu.* » La traduction française du terme allemand leur apparaissait comme dévalorisante, elles ont donc décidé de faire valoir leurs droits. Il s'agissait là d'une entreprise non pas de valorisation, mais au moins de non dévalorisation. Par contre, dans une réelle perspective d'amélioration de la reconnaissance de la scripte, il faudrait certainement en passer par un changement de dénomination. Zoé Zustrassen²⁷ écrit : « Script veut dire scénario en anglais et celle que l'on appelle « script-girl » est la personne responsable de la supervision du scénario. En cela, la terminologie anglo-saxonne est beaucoup plus claire : sur les génériques américains ou anglais on peut lire « script-supervisor » ou « script-continuity ». Nous, nous avons francisé le nom de manière à ce qu'il renvoie plus à la secrétaire et moins au scénario. »

A un niveau plus individuel, chaque scripte peut mettre en œuvre des stratégies personnelles pour rehausser son image. Marianne en offre un exemple. « *Dans mon travail de scripte, j'aime bien les photos, j'essaye de faire des belles photos* ». Plus tard, elle revient sur ce point : « *J'essaye toujours de faire des belles photos. D'ailleurs, les comédiens me dépouillent de mes photos* ». Ainsi, le souci de faire de jolies photos qui perdureront après le tournage est certainement pour Marianne un moyen de renforcer leur importance et d'accroître ainsi le champ d'action de ses propres tâches. De plus, ce à quoi elle semble particulièrement tenir, c'est à l'aspect artistique de ces clichés. A deux reprises, elle insiste sur leur « beauté », et à la fin de l'entretien, lorsqu'elle m'a montré le principe de son roman photo et que je lui ai commenté la qualité des clichés, elle m'a dit, sur le ton de l'humour, qu'elle croyait que j'allais lui en vanter... la beauté. Là encore, c'est leur aspect artistique qu'elle voulait que je reconnaisse. Dans un milieu où c'est l'apport artistique qui domine, éventuellement la maîtrise de technologies pointues qui

²⁷ Zoé Zustrassen, *Op.Cit.*

compte, l'action de la scripte peut paraître moindre. Ses qualités à elle, tournent autour de la concentration et de l'observation, des compétences qui ne sont pas forcément valorisées par ses pairs. C'est donc un moyen de s'immiscer dans un domaine plus glorifié, une tentative personnelle et réussie d'anoblir sa fonction.

Lutter pour la reconnaissance, c'est aussi à titre personnel, dans son expérience quotidienne, ne pas transiger et ne pas douter du poids de son travail.

Sylvette Baudrot²⁸ à ce propos raconte une très jolie histoire tirée de son expérience personnelle. « *Dans les premières rencontres, il y a toujours un moment où ça accroche et où on se dit : « Ça y est, c'est fini, il ne me reprend plus. » Avec Polanski, c'était le coup de la poubelle. Dans une scène du Locataire, Polanski doit descendre l'escalier et vider une poubelle dans la cour. Mais ça n'a pas été tourné dans l'ordre. La scène de la cour avait été tournée en studio. Mais l'escalier était un décor. On avait donc déjà tourné depuis longtemps les plans où il sortait de chez lui et où il vidait la poubelle dans la cour. Un mois plus tard, il nous fallait tourner les plans intermédiaires quand il descendait l'escalier. Dans les autres plans déjà tournés, il tenait la poubelle avec la main droite. Pendant une prise, j'ai remarqué qu'il tenait la poubelle avec la main gauche et j'ai dit : « Poubelle main droite. » Alors, lui, furieux, lance la poubelle et hurle: « Je m'en fous de votre raccord et de votre poubelle ! » Alors on recommence la prise, et là je remarque un autre détail et je lance: « Col déboutonné ! », car comme il faisait froid, il avait fermé le col de son imperméable. Sur ce « col déboutonné », toute l'équipe se retourne vers moi en pensant: « Mais elle est folle... Elle vient de le mettre hors de lui avec cette histoire de poubelle et elle remet ça avec son col déboutonné ! » Mais cette fois, Polanski ne dit rien, et déboutonne son col. Et on tourne plusieurs prises réussies et à la quatrième prise, Polanski dit à l'accessoiriste: « Ramène-moi la poubelle. » Et Polanski prend la poubelle dans la main droite et il demande à faire une quatrième prise telle que je l'avais demandée au début ! Ma stagiaire m'a dit qu'elle n'aurait pas osé lui dire que son col était déboutonné suite au premier incident, mais moi je me suis dit : « Le boulot, c'est le boulot. » C'était mon boulot. Polanski s'est rendu compte ce jour-là que malgré l'engueulade, j'ai quand même fait mon boulot et il m'avait rendu hommage en retournant une prise supplémentaire en prenant la poubelle dans la bonne main ! »*

²⁸ <http://www.roman-polanski.net>.