

Université d'Angers  
Master Direction de Projets ou Établissements culturels, mention Médiation et  
communication culturelle

## **MÉMOIRE**

En vue de l'obtention du diplôme de Master 2

### **LA COORDINATION D'INTIMITÉ :**

Entre attentes et rejets dans le cinéma français

Présenté par Rozenn FEQUANT et Eva BURY

Sous la direction de Olivier HU

Soutenu le 20 octobre 2025

**ANNÉE UNIVERSITAIRE 2024-2025**

## RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

---

### **La coordination d'intimité : entre attentes et rejets dans le cinéma français**

---

À la suite de récurrents abus sur les tournages, de nouvelles mesures professionnelles ont vu le jour afin d'encadrer les pratiques du cinéma. Ces initiatives ont fait émerger les missions de référent.es VSS (violences sexistes et sexuelles) et le métier de coordinateur.rice d'intimité. Il.elle a pour mission d'accompagner la préparation, le tournage et le montage des scènes intimes afin d'en garantir la sécurité et le respect, tout en préservant la vision artistique du film.

À partir d'une enquête par entretien semi-directif auprès de réalisateur.rices et d'acteur.rices de cinéma français, cette étude interroge la réception de ce nouvel intermédiaire au sein du plateau de tournage. Si le.la coordinateur.rice d'intimité est en relation directe avec les comédien.nes et les cinéastes, il.elle n'en demeure pas moins employé.e par les producteur.rices, position qui cristallise des rapports de pouvoir et des attentes contradictoires.

Selon la position hiérarchique, le rôle artistique et le genre, les principaux concerné.es réagissent de différentes manières : certain.es professionnel.les accueillent positivement la présence d'un.e intermédiaire perçu.e comme garant.e d'un cadre éthique et neutre, capable de désamorcer les rapports de domination. D'autres, bien qu'approuvant un nécessaire encadrement, sont clairement réticent.es face à un.e médiateur.rice brisant le lien unique entre acteur.rices et réalisateur.rices et remettant en cause leur autorité et leur autonomie créative. Ces réactions contrastées traduisent les recompositions contemporaines du travail cinématographique, à l'intersection des logiques de création artistique, d'impératifs temporels et budgétaires, de régulation institutionnelle et de rapports sociaux de sexe.

**Mots clés** : acteur.rices, réalisateur.rices, coordination d'intimité, tournage de cinéma, rapports de force.

## SOMMAIRE

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
<b>ETAT DE L'ART THÉMATIQUE</b>	<b>9</b>
I. Etudes sur l'organisation des professionnel.les au cinéma	14
II. Etudes sur la place des femmes au cinéma	20
III. Le tournant féministe, actions politiques	24
<b>LA PROBLÉMATIQUE</b>	<b>27</b>
Questions de recherche	27
<b>LES HYPOTHÈSES</b>	<b>28</b>
<b>MÉTHODOLOGIE ET PROTOCOLE DE RECHERCHE</b>	<b>29</b>
I. Une enquête qualitative par entretiens semi-directifs	29
II. Les biais	31
<b>ANALYSE THÉMATIQUE ET RÉPONSE AUX HYPOTHÈSES</b>	<b>32</b>
<b>I. Hypothèse 1 : Les cinéastes perçoivent l'intervention des coordinateur.rices d'intimité comme un frein créatif.</b>	<b>32</b>
1) Une vision parfois péjorative de la coordination d'intimité	33
2) La coordination d'intimité, mesure de dernier recours	38
<b>II. Hypothèse 2 : Les acteur.rices considèrent les coordinateur.rices d'intimité comme un soutien essentiel lors du tournage des scènes intimes. Leur intervention permet de dissocier leur implication personnelle de leur performance, renforçant ainsi leur sentiment de sécurité.</b>	<b>42</b>
1) Le rapport à l'intime : un enjeu en soi	48
2) La fabrique du consentement dans le cinéma	54
3) La nécessité de poser un cadre	58
4) La coordination d'intimité : un cadre contraignant ?	63
<b>III. Hypothèse 3 : L'introduction des coordinateur.rices d'intimité sur les tournages redéfinit les dynamiques de pouvoir au sein des équipes et plus particulièrement entre les réalisateur.rices et les acteur.rices.</b>	<b>66</b>
1) Observation de l'organisation professionnelle sur les plateaux	72
2) Le temps de la prise : une cristallisation des rapports de force	78
3) Le.la coordinateur.rice d'intimité, une figure encore fragile	80
<b>CONCLUSION</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>85</b>
<b>OUTILS DE RECHERCHE</b>	<b>90</b>
<b>ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT</b>	<b>91</b>

# REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite remercier mon binôme pour sa confiance, son soutien et son engagement tout au long de ce travail de recherche que nous avons écrit à quatre mains.

Je remercie également ma binôme, Rozenn, pour la qualité de son travail, son sérieux et sa bienveillance. Je n'aurais pas imaginé meilleur binôme pour partager ces deux ans de travail.

Nous adressons nos sincères remerciements à Emmanuelle Carinos, dont l'encouragement a permis à ce sujet de se concrétiser et dont le regard exigeant et bienveillant nous a donné la force de mener nos réflexions jusqu'au bout.

Nous remercions également Monsieur Olivier Hu ainsi que l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'Université d'Angers pour leur accompagnement attentif et leurs conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci à toutes celles et ceux qui ont nourri cette étude en nous accordant un moment de leur temps. Vos témoignages nous ont été précieux et votre confiance nous touche profondément.

Ce travail n'aurait vu le jour sans le soutien de nos familles et ami.es. Nous ne pouvons citer chacun.es d'entre vous, mais vous remercions de tout cœur pour vos encouragements, vos regards lucides et vos conseils avisés.

Je tiens à remercier tout particulièrement mes frères et sœurs, qui ont pris le temps de lire ce mémoire et de m'adresser leurs plus pertinents retours. Rozenn

Nous espérons que ce mémoire sera à la hauteur de vos attentes.

# INTRODUCTION

En mars 2025, *Le Monde* évoquait une “nécessaire mais lente prise de conscience des acteurs français”, à la suite des travaux de la commission d’enquête parlementaire<sup>1</sup> relative aux violences dans les secteurs du cinéma, de l’audiovisuel, du spectacle vivant, de la mode et de la publicité. Cette commission visait notamment à évaluer les violences faites aux mineur.es et aux adultes dans ces milieux, à identifier les failles systémiques qui permettent ces abus, et à formuler des recommandations. Dans ce contexte, les condamnations récentes de personnalités comme Gérard Depardieu ou Christophe Ruggia apparaissent comme le signe d’une prise de conscience collective des violences commises dans le secteur : elles marquent la fin d’une certaine impunité dans le monde du cinéma français, rompant l’omerta autour des violences sexistes et sexuelles.

Ce climat a vu émerger de nouvelles réflexions sur les conditions de travail, notamment lors des scènes d’intimité. Le documentaire *Sex Is Comedy*, sorti en novembre 2024 et réalisé par Edith Chapin (coécrit avec Iris Brey), participe à ce mouvement. En s’intéressant à la mise en scène de la sexualité et au rôle encore méconnu du.de la coordinateur.rice d’intimité, il questionne les normes de représentation et les dynamiques de pouvoir qui traversent les tournages. Cette figure professionnelle, relativement nouvelle en France, incarne un changement de paradigme dans la façon de penser l’intimité au travail.

C’est à la croisée de ces actualités brûlantes et de nos propres parcours que ce sujet de mémoire a émergé. Lors d’un stage à la Société des réalisatrices et réalisateurs de films, une discussion autour de l’affaire Corsini a mis en lumière l’ampleur et la complexité des débats liés à la coordination d’intimité dans le cinéma. Alors que l’on pourrait penser que cette pratique, censée garantir le respect de l’intimité des interprètes, ferait consensus, les échanges ont au contraire révélé des positions très tranchées. Si certain.es y voient une avancée nécessaire dans la lutte contre les violences sexuelles et pour le respect du consentement, d’autres redoutent une atteinte à la liberté de création, perçue comme une nouvelle contrainte, tant artistique qu’économique.

La sortie récente, lors du choix de notre sujet de mémoire, du film *Le Consentement* de Vanessa Filho, adapté du récit poignant de Vanessa Springora, a renforcé l’actualité du sujet et notre envie de nous en emparer. Les témoignages de comédien.nes du film, comme Jean-Paul Rouve, visiblement marqué.es par leurs expériences de tournage, ont souligné l’importance de l’accompagnement dans les scènes intimes.

Cette réflexion s’inscrit également dans une dynamique plus large, celle des inégalités de genre et des mouvements féministes qui, ces dernières années, ont trouvé dans le cinéma un terrain d’expression et de dénonciation. Entre la publication du livre *#MeToo, le combat continue* et les plaintes récentes à l’encontre de figures emblématiques du cinéma français, il nous paraissait essentiel d’interroger les mécanismes de pouvoir et les outils mis en place pour protéger les corps et les voix au sein des productions audiovisuelles.

L’intimité à l’écran n’est pas qu’une question de mise en scène. Elle cristallise des tensions de pouvoir, des enjeux de consentement, et des rapports ambigus entre fiction et réalité. Les liens parfois très étroits entre réalisateur.rice et acteur.rice illustrent cette frontière floue entre vie

---

<sup>1</sup> “Commission d’enquête relative aux violences commises dans les secteurs du cinéma, de l’audiovisuel, du spectacle vivant, de la mode et de la publicité”, Présidente Sandrine Rousseau et rapporteur Erwan Balanant, 2 avril 2025.

privée et jeu d'acteur, comme en témoignent les relations entre Jean-Luc Godard et Anna Karina, Jacques Doillon et Jane Birkin, Yvan Attal et Charlotte Gainsbourg. Si certaines de ces collaborations ont marqué l'histoire du cinéma, elles incarnent aussi la vulnérabilité des interprètes, souvent féminines, face à des metteur.euses en scène détenant une grande autorité symbolique et artistique.

Le questionnement qui nous occupe se situe à l'intersection de la sociologie du travail, des rapports d'intimité et des études de genre. Si les recherches existantes ont déjà abordé certaines figures d'intermédiaires dans le cinéma, tels les agent.es d'acteur.rices ou les directeur.rices de casting, notamment dans l'article *Intermédiaire du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce* par Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff de 2011. Le rôle du coordinateur ou de la coordinatrice d'intimité reste peu étudié. À travers une approche sociologique, nous nous intéressons au rôle du.de la coordinateur.rice d'intimité, chargé.e notamment de chorégraphier les scènes sexuelles, de comprendre les attentes des acteur.rices et des réalisateur.rices, et d'assurer leur sécurité ainsi qu'un climat de confiance sur le plateau. Ce travail interroge également les besoins spécifiques des comédien.nes dans leur rapport à l'intime en contexte professionnel, les limites du jeu d'acteur, les non-dits et les pouvoirs symboliques qui se jouent durant le tournage. Il explore les relations entre réalisateur.rices et acteur.rices, en particulier en matière de direction d'acteur.rices, ainsi que les façons dont les metteur.euses en scène abordent la représentation de l'érotisme. Enfin, ce mémoire s'attache à étudier les conditions de travail sur les tournages, en prêtant une attention particulière aux formes de violences et de harcèlements, notamment sexuels, vécus ou perçus dans ces contextes.

# ETAT DE L'ART THÉMATIQUE

Notre mémoire s'intéresse non pas aux publics et à la réception, mais à la création et à ceux qui y participent, c'est-à-dire aux sujets créateurs, que nous définirons dans cette partie.

Nous aborderons tout d'abord les sujets créateurs, en examinant les rôles des cinéastes, acteur.rices, coordinateur.rices d'intimité et intermédiaires culturels.

Par la suite, nous explorerons les objets de notre étude, en nous concentrant sur l'intime, le tournage de cinéma, le travail et le cinéma en tant qu'art et industrie. Ces définitions établissent le cadre conceptuel nécessaire pour analyser les dynamiques complexes de la création cinématographique.

## Les acteurs

Lors d'un tournage de cinéma, plusieurs professionnel.les entrent en jeu afin de créer l'œuvre cinématographique. Parmi eux, nous nous intéresserons à la personne responsable de la direction et de la fabrication d'une œuvre audiovisuelle, c'est-à-dire **le.la réalisateur.rice**. Cette dernière détient ce que Aurélie Pinto et Philippe Mary appellent le « monopole créateur »<sup>2</sup>. Il.elle supervise le processus créatif et technique de la production, de la conception initiale à la post-production. Le terme cinéaste est également employé pour le.la désigner et met l'accent sur l'authenticité artistique, souvent en contraste avec les motivations commerciales prédominantes dans l'industrie cinématographique. Cette figure incarne le rôle central de la direction artistique et de la vision créative dans la production cinématographique.

Le.la cinéaste est en relation étroite avec les comédien.nes qu'il.elle dirige. Leur relation ainsi que les rapports de force qu'ils.elles génèrent sont des éléments que nous analyserons tout au long de notre recherche. **L'acteur.rice** est un individu qui incarne un personnage fictif en mobilisant son physique et sa voix. Dans son ouvrage *Le travail créateur*, le sociologue Pierre-Michel Menger analyse la manière dont les comédien.nes évoluent au sein d'un système de production artistique caractérisé par des interdépendances éphémères. Il souligne l'importance, pour les comédien.nes, de se faire apprécier durant le tournage, afin de maximiser les opportunités d'engagements futurs et de consolider un réseau professionnel marqué par une grande précarité.

La notion **d'intermédiaire culturel** est directement liée à la profession de coordinateur.rice d'intimité puisqu'il.elle joue un rôle de médiation entre le.la cinéaste et les comédien.nes. Cette notion est introduite par Pierre Bourdieu dans *La Distinction*. Les intermédiaires culturels sont des professionnel.les impliqué.es dans la production et la circulation de biens et services symboliques. Ils.elles fonctionnent comme des médiateur.rices entre les créateur.rices et les publics, influençant la perception et la réception des œuvres. Ces intermédiaires peuvent inclure des agent.es, des critiques, des programmeur.rices, et d'autres professionnel.les du secteur culturel. Les intermédiaires culturels agissent comme des facilitateur.rices, jouant un rôle déterminant dans la diffusion et la légitimation des œuvres cinématographiques.

Enfin, sujet central dans notre sujet de recherche, **le.la coordinateur.rice d'intimité**, est le.la membre d'une équipe de production (cinéma, télévision, théâtre, jeu vidéo) chargé.e d'assurer le bien-être des acteur.rices durant les scènes de sexe ou d'intimité. Travaillant en étroite collaboration avec les cinéastes et les chorégraphes, ils.elles aident à planifier ces scènes avec sensibilité et respect. Le.la coordinateur.rice d'intimité est une nouvelle figure professionnelle

---

<sup>2</sup> Mentionné dans *Sociologie du cinéma* (2021), chapitre III : Travail et professions cinématographiques.

qui répond à la nécessité de protéger les acteur.rices dans des situations où ils.elles se sentent potentiellement vulnérables, assurant ainsi un environnement de travail sûr et respectueux.

## Les objets de recherche

L'objet de notre recherche est la coordination d'intimité, terme qui regroupe deux notions distinctes. La première, emprunté au bas latin *coordinatio* "arrangement", désigne l'action qui permet et facilite des entités à travailler ensemble.

La seconde, telle que la définit par Alain Cugno, dans son ouvrage *l'intime*, renvoie au contraire à l'absence de médiation. **L'intime** se rapporte à ce qui est secret, caché, et partagé uniquement avec des personnes très proches. Selon l'auteur, c'est un terme polysémique qui peut référer à l'intérieur, en opposition avec l'extérieur physique, c'est à dire la foule, le pluriel, mais aussi à l'intérieur dans le sens profond, intrinsèque à la personne et qui s'oppose alors au superficiel. Selon l'étude de Camille Gaudy<sup>3</sup>, l'intimité et le secret sont au cœur des métiers des femmes dans le cinéma et sont souvent associés aux stéréotypes de la féminité. Cette dimension de l'intime révèle les dynamiques de genre et de pouvoir dans l'industrie cinématographique, influençant la manière dont les femmes sont perçues et représentées. Dans son chapitre *Femme et artiste : déjouer les pièges des "féminités"* Marie Buscatto étudie l'irruption de l'intime dans la vie professionnelle des femmes artistes. Buscatto suppose que les métiers artistiques, mêlant corps et esprit dans le travail, impliquent une atténuation de la frontière entre vie privée et vie professionnelle. Ces études sont des ressources évidentes lorsque l'on étudie les actrices et leur relation aux réalisateurs et à leur travail.

Notre objet de recherche s'inscrit plus largement dans une étude sociologique sur le travail et les relations qui s'y créent. Selon le premier chapitre de *Sociologie du genre : travail genre et sociétés* d'Isabelle Claire, la sociologie du genre est née de la théorie du **travail**. Avant l'ère industrielle, la définition du travail était centrée sur les hommes. Le travail régit les statuts sociaux et organise la société en répartissant les richesses. Les hommes sont souvent au centre des études, même dans des milieux où les femmes sont majoritaires, rendant les contributions féminines invisibles par des termes masculins. Cette perspective souligne l'importance de reconsidérer les rôles et les contributions des femmes dans toutes les sphères professionnelles, y compris le cinéma.

Enfin, nous nous intéresserons à un milieu artistique précis qui mérite d'être défini car il est tiraillé entre deux tendances. Ces dernières, contradictoires, définissent le **cinéma** comme art et le cinéma comme industrie. Initialement une technique puis un spectacle, le cinéma apparaît dans un monde où les productions culturelles sont organisées selon une structure dualiste [Bourdieu, 1992]. Aux productions de divertissement (grand public) s'opposent les productions aux "ambitions artistiques" (code de la culture légitime). Le cinéma français, notamment, s'organise selon une opposition entre reconnaissance symbolique et profit économique. Ces contradictions reflètent les tensions inhérentes à l'industrie cinématographique, où les aspirations artistiques doivent souvent coexister avec les impératifs économiques. Cette ambivalence propre au cinéma nous intéresse car elle peut justifier une certaine réticence à l'emploi d'un.e coordinateur.ice d'intimité. En effet, l'émergence d'un nouvel acteur sur les plateaux de tournage, associé à un coût supplémentaire et à une

---

<sup>3</sup> GAUDY C., 2008, "Etre une femme' sur un plateau de tournage", *Ethnologie Française*, Paris, Presses universitaires de France, pp.107-117.



prolongation du tournage peut alors être vu comme une contrainte pour les réalisateur.rices au temps et budget restreint.

Le tournage de cinéma illustre parfaitement les dynamiques collectives décrites par Becker dans *Les mondes de l'art*. Ce dernier considère l'art comme une activité collective reposant sur une division du travail et une coopération étroite entre différents acteurs, chacun influençant et étant influencé par les autres. Selon lui, dans les mondes de l'art, les individus agissent en anticipant les réactions des autres. Becker souligne que cette coopération n'est pas toujours harmonieuse : elle oscille entre conflit et coordination, reflétant les tensions inhérentes à un système hiérarchique.

Le cinéma incarne parfaitement cette hiérarchie, notamment à travers les génériques, qui témoignent des chaînes de coopération tout en révélant la prééminence de certaines figures, comme le.la réalisateur.rice, souvent perçu.e comme l'artiste principal.e depuis l'ère de la Nouvelle Vague. Becker introduit la notion d'"activité cardinale" pour désigner les tâches qui "exigent des dons ou une sensibilité propre aux artistes" et qui rendent leurs auteur.rices irremplaçables dans la perception des gens. Dans le cinéma contemporain, cette centralité est également influencée par les producteur.rices, qui, bien que prépondérants par leur rôle de financeur.euses, ne possèdent pas cette position d'activité cardinale. Le reste de l'équipe, perçu comme "personnel de renfort", demeure pourtant indispensable à la chaîne de coopération, soulignant la nature profondément collective de l'art cinématographique. Cette organisation hiérarchisée explique les rapports de force à l'œuvre entre les différents membres d'un plateau, rapports qui se trouvent particulièrement exacerbés lors des tournages de scènes intimes.

Notre recherche s'ancre plus spécifiquement dans le temps et l'espace des **tournages de cinéma**. D'après Gwenaële Rot, dans son article *Hiérarchies au travail sur les plateaux de tournage*, un tournage peut mobiliser, selon son ampleur, plusieurs centaines de technicien.nes. Sur les plateaux de tournage, une division du travail précise et une hiérarchie stricte, souvent qualifiée de "militaire", régissent les relations professionnelles. Chaque chef.fe de poste dirige une équipe et est garant.e de ses membres, dans un système de recrutement en cascade basé sur la confiance et la réputation. Le rythme d'un tournage est fait de mobilisation et de repli mais également d'ajustement permanent et de déplacements de matériaux fragiles et coûteux ce qui crée une atmosphère stressante. Le temps est aussi très précieux sur un plateau de tournage, la norme implicite de production de 3 minutes utiles par jour pour un long-métrage de fiction est représentative de cette atmosphère. Certains tournages sont marqués par des formes de violence sociale, amplifiées par la position dominante symbolique des réalisateur.rices dans un contexte où la précarité des emplois et la quête de reconnaissance professionnelle jouent un rôle central. Ce système hiérarchique peut ainsi engendrer des dynamiques de pouvoir oppressives, malgré son objectif de maintenir l'efficacité du processus créatif. Selon l'article *Être une femme sur un plateau de tournage* de Camille Gaudy, le tournage est souvent dominé par un système masculin. Il constitue un microcosme de la production cinématographique, où les interactions et les rôles sont façonnés par des dynamiques de genre persistantes.

Les définitions et délimitations présentées dans cette partie fournissent un cadre théorique essentiel pour notre étude. En clarifiant les rôles et interactions des différents acteurs de la création cinématographique ainsi que les objets de notre recherche, nous pouvons mieux comprendre les dynamiques de pouvoir, de genre et d'économie qui influencent la production cinématographique. Ce cadre conceptuel servira de base pour les analyses approfondies des

chapitres suivants, où nous examinerons comment ces dynamiques se manifestent concrètement dans des contextes spécifiques.

## I. Etudes sur l'organisation des professionnel.les au cinéma

### 1) Réalisateur - créateur : celui qui détient le monopole

Notre mémoire sur les coordinateur.ices d'intimité comprend l'analyse des conditions de travail durant le tournage ainsi que l'étude des dynamiques de pouvoir entre les différent.es professionnel.les du cinéma. Il semble nécessaire de traiter de la place du.de la cinéaste, figure centrale dans la mise en scène des corps et la direction d'acteur.ices, dont le rôle se trouve directement questionné par l'introduction d'un tiers médiateur.

Cette partie repose sur la lecture de deux ouvrages généraux sur la sociologie du cinéma : *Esquisse d'une sociologie du cinéma* de Yann Darré et *Sociologie du cinéma* d'Aurélie Pinto et Philippe Mary.

La « grande famille » du cinéma, nom affectif donné aux professionnel.les du cinéma, cache en réalité un groupe de professionnel.les très hiérarchisé. Les sociologues Aurélie Pinto et Philippe Mary identifient dans leur ouvrage le statut privilégié du réalisateur, tandis que Becker parle de la « figure centrale de l'auteur-réalisateur » [Becker, 1988]. Selon lui, plusieurs raisons expliquent cela : tout d'abord, l'émergence de la notion d'auteur, et son imposition à partir des années 1960, qui accroît son prestige et entraîne une redéfinition partielle de la division du travail (durant la nouvelle vague, une même personne détient les fonctions d'auteur et de réalisateur). De plus, le pouvoir du réalisateur tient non seulement à ses fonctions dans le système organisationnel, c'est celui qui dirige les technicien.nes et les acteur.ices, mais aussi à la croyance en sa grandeur sociale, à savoir sa légitimité cinématographique, produit d'une histoire spécifique.

En France, grâce aux syndicats et au modèle d'exception culturelle, le.la réalisateur.ice conserve de nombreux droits. Par exemple, comme le montrent Pinto et Mary dans *Sociologie du cinéma*<sup>4</sup>, le droit d'auteur français, comparé aux Etats-Unis et au copyright, permet à l'auteur.ice d'être décisionnaire quant aux modalités de production et de diffusion.

---

<sup>4</sup> « La définition juridique de l'auteur est fondamentale pour comprendre sa place dans l'organisation des métiers, ses droits et sa reconnaissance sociale [Gauthier et Vezyroglou, 2013]. Les différences entre droit d'auteur à la française et copyright à l'américaine sont de ce point de vue très éclairantes sur la place de l'auteur dans les deux contextes nationaux [Pacouret, 2019a]. Le code de la propriété intellectuelle français préserve certains droits de l'auteur sur son film et sa commercialisation. À l'opposé du modèle anglo-saxon, **il investit les créateurs d'un pouvoir de décision sur les modalités de diffusion de leur production** et ouvre une chaîne de rétributions aux fenêtres successives d'exploitation [Bougerol, 2008]. En droit français, le film est ainsi reconnu comme une œuvre de collaboration avec, pour coauteurs présumés, l'auteur du scénario, des dialogues, de l'adaptation, de la musique spécialement composée pour le film, et le réalisateur (art. L. 113-7). Ces auteurs (puis leurs héritiers) jouissent de deux types de droits : **les droits patrimoniaux, qui permettent de percevoir une rémunération pour l'exploitation de leurs œuvres** par des tiers (producteurs, distributeurs, diffuseurs) en principe proportionnelle aux recettes ; **le droit moral, inaliénable** (c'est-à-dire incessible et non transférable), **qui garantit, entre autres, le respect de l'intégrité de l'œuvre ; seul l'auteur peut décider de la modifier**. Par opposition, aux Etats-Unis, les films sont considérés comme des works made for hire, c'est-à-dire des œuvres de commande dont les droits d'exploitation sont en principe attribués non pas à l'auteur, mais au commanditaire (le producteur) qui dispose d'un droit économique, le copyright. »

Le réalisateur occupe une position dominante que Aurélie Pinto et Philippe Mary désignent comme le « monopole créateur ». Ce pouvoir s'inscrit dans une hiérarchie des métiers du cinéma, traditionnellement divisée en trois catégories : les talents (réalisateur.rices, scénaristes, acteur.rices), les intermédiaires (producteur.rices, diffuseur.euses, exploitant.es) et les technicien.nes (chef.fes opérateur.rices, décorateur.rics, preneur.euses de son). Parmi ces catégories, le.la cinéaste se situe au sommet de cette pyramide professionnelle, où se concentrent les postes les plus prestigieux, souvent masculins, associés à une forte notoriété et à une rémunération élevée.

Cependant, ce domaine très hiérarchisé est rendu supportable par la croyance en l'avenir du projet artistique. Les professionnel.les du cinéma ont conscience d'appartenir à une équipe au service d'un projet créateur ce qui permet de rendre invisible les inégalités (de revenu, de position sociale, de reconnaissance) au sein de la profession et de réduire les luttes de pouvoir.

La primauté est donnée à la qualité artistique et au rendu final de l'œuvre, parfois au détriment des conditions de travail des acteur.rices. Cette logique se reflète dans les propos d'Adèle Exarchopoulos concernant le tournage de *La Vie d'Adèle*, où elle justifie la violence du réalisateur et les transgressions morales observées sur le plateau. Selon elle, Abdellatif Kechiche incarne l'idée selon laquelle "chaque génie est torturé", mettant en avant la notion d'un artiste dont les excès seraient légitimés par la quête de l'excellence artistique.

## 2) Rapport de domination réalisateur.rice-acteur.rice et réalisateur.rice-producteur.rice

D'après *Le travail créateur* de Menger, le.la metteur.euse en scène détient le pouvoir sur ces interprètes, il.elle attend d'eux.elles un don de soi complet au service de son art et crée un lien inéluctable entre les acteur.rices. Le.la metteur.euse en scène ou cinéaste possède un rôle courtois et admiré car il est au centre de l'invention artistique, Menger l'exprime dans son ouvrage à travers le paragraphe suivant :

“Le metteur en scène est aussi celui qui, aujourd'hui plus que jamais, fonde son art sur le pouvoir qu'il exerce sur ces interprètes, en cherchant à obtenir d'eux, contradictoirement, une libération des facultés créatrices et une remise de soi garante de la plasticité réceptive de l'acteur.”<sup>5</sup>

Un exemple emblématique et représentatif de l'abus de pouvoir exercé par certain.es réalisateur.rices se trouve dans le cas de Bernardo Bertolucci et son film *Dernier Tango à Paris*, sorti en 1972. Pour une scène de sexe, Bertolucci décide d'échanger avec l'acteur Marlon Brando, en excluant l'actrice Maria Schneider des discussions préalables. L'objectif était de provoquer une réaction authentique de surprise chez l'actrice, mais ce choix a conduit à une situation où elle a été victime d'une agression sexuelle durant le tournage. Le film, bien qu'interdit aux moins de 18 ans en France, a été largement diffusé. Des années plus tard, Bertolucci revient sur cet événement lors d'une interview avec Serge July, confirmant que le tournage a été traumatisant pour toutes les personnes impliquées : Marlon Brando, profondément marqué, a mis vingt ans avant de revoir le film, tandis que Maria Schneider, traumatisée par cette expérience, ne l'a jamais revu. Selon *Une révolution sexuelle? Réflexions sur l'après-Weinstein* et d'après les dires du réalisateur, il voulait “capter la réaction de la femme et non de l'actrice” et n'a aucun regret sur cette scène.

---

<sup>5</sup> MENER P-M., 2009, “Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain”

En 2024, la réalisatrice Jessica Palud revient sur cette histoire avec le film *Maria* d'après le livre de Vanessa Schneider, cousine de l'actrice. Le film met en évidence les répercussions du tournage du *Dernier Tango à Paris* sur la santé mentale et physique de Maria Schneider, soulignant la violence symbolique et psychologique exercée sur l'actrice.

Pour faire face à cette figure et aux abus de pouvoir des réalisateur.rices, les acteur.rices font le choix d'être représentés par des agent.es qui pourront négocier leur contrat. Le contrat étant d'une importance sans équivoque et posant les limites de leur poste dans le cas d'un projet commun. Selon l'article *Intermédiaire du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce* par Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff en 2011, 78% des comédien.nes de cinéma et 92% des comédien.nes de télévisions de moins de 30 ans ont un.e agent.e. Ils expliquent ce phénomène par l'instabilité du secteur : le nombre croissant de talents et de productions, le renforcement des logiques commerciales et la fragilisation des liaisons entre les partenaires du travail. Ces enjeux poussent les acteur.rices à employer des agent.es avec qui la confiance est un élément central de leur collaboration. Les sociologues identifient parmi les agent.es des traits distinctifs, notamment ceux des agent.es expérimenté.es qui exercent un contrôle sur la profession et qui développent des carrières artistiques sur le long terme. Une rivalité est également observée entre les producteur.rices et les agent.es, notamment en ce qui concerne la gestion des projets et la négociation des cachets des acteur.rices. Les agent.es, en valorisant leurs talents, entrent en concurrence avec les producteur.rices, suscitant parfois chez eux l'envie de s'emparer de leur rôle.

Avec le temps, les corps de métiers dans le cinéma se multiplient, entraînant une augmentation des besoins financiers et, par conséquent, un renforcement du pouvoir des financeur.euses. Les producteur.rices et distributeur.rices occupent des positions centrales et exercent un contrôle significatif sur les acteur.rices, malgré l'intermédiation des agent.es.

### 3) Lois et syndicats

Pour aborder l'organisation des professionnel.les du cinéma, il est essentiel de comprendre le cadre juridique et institutionnel qui régit cette industrie. La structuration des métiers du cinéma s'inscrit dans un réseau d'acteurs interdépendants où se jouent des rapports de pouvoir complexes, tant sur le plan artistique qu'économique. Cependant, cette organisation ne se limite pas à la dynamique entre réalisateur.rices, producteur.rices, agent.es et technicien.nes ; elle est également encadrée par des lois, des syndicats et des instances régulatrices qui influencent la production et la diffusion des œuvres cinématographiques.

Arnaud Esquerre, dans son ouvrage *Interdire de voir : sexe, violence et liberté d'expression au cinéma* examine les limites de la liberté d'expression et la censure cinématographique en France. Il s'interroge sur la manière dont l'État, à travers le CNC, est devenu une machine de contrôle des contenus audiovisuels, et étudie l'histoire de cette évolution du XXe au XXIe siècle.

Si des lois réglementent le cinéma français et plus particulièrement sa diffusion, comme le montre le sociologue dans son ouvrage, d'autres lois protègent le statut des cinéastes et artistes.

La convention collective de la production cinématographique du 19 janvier 2012 définit clairement le statut et le pouvoir du.de la réalisateur.rice : "Le réalisateur cinéma [...] assure

[...] la direction artistique et dirige la mise en scène et les acteurs, les prises de vues et de son. Dans le cadre de son contrat de travail, en accord avec le producteur délégué ou son représentant et en collaboration avec les techniciens cadres collaborateurs de création, il dirige et coordonne la préparation du tournage. Avec le producteur délégué, il choisit les acteurs et ses collaborateurs de création et détermine les lieux des décors. Il établit le découpage technique du film.”

De plus, on remarque un nombre beaucoup plus important d’organisations qui protègent les droits et libertés des cinéastes que ceux des comédien.nes. Ils.elles sont bien plus syndiqué.es que les acteur.rices.

Parmi les organisations associées au statut de cinéaste, on retrouve :

- Le syndicat français des réalisateurs CGT
- La SRF : société des réalisatrices et réalisateurs de films. Association se donnant pour missions de “défendre les libertés artistiques, morales et les intérêts professionnels et économiques de la création cinématographique et de participer à l'élaboration de nouvelles structures du cinéma.”
- Le syndicat des réalisateurs et créateurs du cinéma, de la télévision et de l'audiovisuel (SRCTA)
- L’ARP : la société civile des auteurs, réalisateurs, producteurs.

Concernant les acteur.rices, figure seulement :

- Le syndicat français des artistes interprètes : syndicat professionnel des artistes dramatiques, chorégraphiques, lyriques, de variété, de cirque, des marionnettistes et des artistes traditionnels. Il est affilié à la Fédération du Spectacle CGT et à la Fédération Internationale des Acteurs.

C’est pourquoi les associations telles que l’ADA<sup>6</sup> ou l’association 50/50 - qui a permis de faire signer de nombreuses chartes pour l’inclusivité, la parité et la diversité - jouent un rôle majeur dans l’organisation cinématographique en France. Récemment, lors d’une assise du collectif le 11 décembre 2023, une formation aux violences sexistes et sexuelles sur les tournages a été annoncée. Elle est également portée par l’Afdas<sup>7</sup>.

Le cas des enfants-acteur.rices est intéressant puisqu’il permet d’identifier les lois mises en place concernant le bien-être sur le tournage pour des personnes fragiles. Dans le titre III de la convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012, plusieurs règles encadrent l’emploi de mineur.es de moins de 16 ans dans les productions cinématographiques en France. Le recrutement des mineur.es est soumis à une dérogation et nécessite une autorisation préalable obtenue auprès du.de la préfet.e. Une procédure inclut une évaluation des conditions de travail par la commission des enfants du spectacle et un examen médical pour s’assurer de l’absence de risques pour l’enfant et les conditions de travail doivent respecter des limites strictes sur les horaires et les pauses, adaptées à l’âge et aux capacités de l’enfant. Un.e responsable des enfants, qualifié.e et vérifié.e sur le plan judiciaire, doit être engagé.e pour encadrer les mineur.es sur les tournages et les employeur.euses doivent également garantir des mesures adaptées pour leur scolarité et leur bien-être, y compris lors d’éventuelles promotions liées au film. Pour autant, la production

---

<sup>6</sup> ADA : association des acteur.rices fondée 2022 à l’initiative de plusieurs comédiennes (Suzy Bemba, Zita Hanrot, Ariane Labed et Daphné Patakia), afin de d’améliorer les conditions de tournage, et de lutter contre les violences sexistes et sexuelles et l’ensemble des discriminations sur les plateaux.

<sup>7</sup> Afdas : opérateur de compétences des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, de la communication, des télécommunications, du sport, du tourisme, des loisirs et du divertissement.

n'est pas tenue d'embaucher un.e référent.e aux côtés d'acteur.rices mineur.es en amont du tournage. En 2024, Judith Godrèche, agressée sexuellement par les cinéastes Benoît Jacquot et Jacques Doillon quand elle était mineure, soutient le travail des coachs pour enfants face aux sénateur.rices. Ce.tte référent.e leur permet d'assimiler leur rôles et les directives des metteur.euses en scène mais permet surtout la protection des enfants dans un environnement intimidant. La profession de coach pour enfant ne figure pas dans la convention collective des métiers du cinéma.

Le droit est également utilisé par l'Etat pour encadrer la diffusion des œuvres cinématographiques. Selon le livre *Interdire de voir : sexe, violence et liberté d'expression au cinéma* de Arnaud Esquerre, au XXI siècle, la fin de la censure est établi au nom de l'interdiction d'interdire protégeant la liberté artistique. L'Etat fait appel à des commissions de classification dont les membres sont recruté.es au sein des fonctions administratives de l'État, du secteur du cinéma, d'une certaine classe d'âge de la population française, ainsi que de diverses organisations spécialisées dans l'encadrement des mineur.es. Ils affirment ne pas recevoir d'instructions spécifiques et ne pas avoir à justifier leurs choix, une caractéristique du fonctionnement que questionne Arnaud Esquerre. L'auteur mentionne l'impact de l'association *Promouvoir*, une organisation catholique d'extrême droite, sur le cinéma français. Cette association impose une vision hétéronormée et édulcorée du cinéma et force de nombreux films à passer devant les commissions de classification, comme le film *Baise-moi* de Coralie Trinh-Thi et Virginie Despentes. *Promouvoir* utilise le droit pour limiter la diffusion d'œuvres filmiques qui ne partagent pas leurs valeurs. Face à ces failles dans le droit autour de la classification des films, la réalisatrice Catherine Breillat et les défenseurs du film ont exigé du ministère de la Culture de mettre fin à l'impasse juridique et demande le droit de pouvoir interdire un film au - de 18 sans être classé X. (12 juillet 2001). La différence est de tailles concernant la diffusion en salle et donc fondamentale pour les producteur.rices et les réalisateur.rices.

## II. Etudes sur la place des femmes au cinéma

“Le cinéma est une industrie qui n’est pas interdite aux femmes. Mais c’est une industrie inventée, manipulée et contrôlée par des hommes [...] Les films de femmes sont généralement produits par des hommes, qui vont chercher les financements en soumettant le projet à d’autres hommes, puis ces films seront distribués par des hommes dans des salles tenues par des hommes et critiqués par des hommes” Virginie Despentes, *"La" femme et le cinéma*, 2015.

Cette partie s’appuie sur l’ouvrage *Sociologie du cinéma* d’Aurélien Pinto et Philippe Mary, les écrits de la sociologue Marie Buscatto : *Femme et artistes, déjouer les pièges des "féminités"*, *La féminisation du travail artistique à l’aune des réseaux sociaux* et *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, sur la lecture des livres d’Iris Brey (spécialiste de la représentation du genre au cinéma) : *Le regard féminin, une révolution à l’écran* et *Petit manifeste pour une révolution du regard* ainsi que sur l’ouvrage de Brigitte Rollet *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi !*.

### 1) En tant que professionnelles, les réalisatrices

Bien que le cinéma ait été investi dès ses débuts par les femmes, celles-ci ont très rapidement été effacées des mémoires, tel en témoigne la figure d’Alice Guy, pionnière du cinéma qui meurt pourtant dans l’oubli et dont Gaumont s’approprie les films. Comme le soulignent les réalisatrices Julia et Clara Kuperberg en 2016<sup>8</sup>, l’histoire et les critiques de cinéma n’ont pas contribué à en garder des traces. “La place des femmes dans l’histoire du cinéma est peu connue car cette dernière a été écrite dans les années 1940 par les hommes qui ont viré les femmes d’Hollywood”.

Dans les faits, le cinéma est-il un monde masculin ? Pas spécialement, selon les chiffres du CNC, en 2017, les métiers du cinéma comptent 56,2 % d’hommes pour 43,8 % de femmes comme cadres intermittents, non-cadres intermittents et artistes intermittents. Pourtant, dans le détail, l’emploi des femmes se situe dans les métiers les plus bas de la hiérarchie des salaires, ce qui explique des inégalités de revenus très importantes : les hommes représentent 67 % de la masse salariale, contre 33 % pour les femmes [CNC, 2017].

Le cinéma produit des inégalités entre les hommes et les femmes, visibles dans l’accès différencié aux métiers et dans les niveaux de rémunération, mais aussi dans l’organisation des carrières.

Il y néanmoins une certaine évolution, dont l’accès grandissant au métier de réalisatrice pour les femmes. L’activité de cinéaste est de plus en plus féminisée : 22,3% des films français sortis entre 2011 et 2015 ont été réalisés par des femmes (soit une augmentation de 30 % en dix ans), bien que les devis des films qu’elles réalisent soient en moyenne moins élevés et qu’elles aient moins de reconnaissances, tel en témoigne leur présence lors des prix et nominations. Non seulement les femmes travaillent avec des contraintes matérielles mais elles font également face à l’autocensure et à différentes formes de stigmatisations.

Brigitte Rollet montre, dans son ouvrage *Femmes et cinéma, sois belle et tais toi!*, comment la critique et la création se dédouanent de cette tendance et ferme les yeux sur les inégalités.

---

<sup>8</sup> BREY I., MALLE M., *Sous nos yeux: petit manifeste du regard*

Ils défendent l'idée que "l'artiste est un être asexué, neutre et que la création se ferait indépendamment de l'identité sexuelle sociale, générationnelle ou ethnique".

Pourtant, selon l'article de Lilian Mathieu *L'art mené par le droit ?* retour sur "l'affaire *Baise-moi*"<sup>9</sup> l'excellence artistique est au cœur de l'arrêt du Conseil d'Etat pour le film des réalisatrices Coralie Trinh-Thi et Virginie Despentes jugé pornographique et non pas comme un véritable film d'auteur. Ce n'est pas le premier film dans lequel le sexe n'est pas simulé, tel que *Romance* de C.Breillat avec "l'hardeur" de Rocco Siffredi qui n'a pas provoqué d'attaque en justice. Les réalisatrices souhaitaient créer un premier film d'auteur en adoptant certains codes des films pornographiques pour reproduire le scandale des esthétiques d'avant-garde et la transgression, geste propre à la tradition avant-gardiste. Le film connaît un succès auprès de plusieurs critiques : *Le Monde* parle de « révolution copernicienne dans l'expression cinématographique » [6 juin 2000]. Coralie Trinh-Thi et Virginie Despentes, nouvelles dans le domaine du cinéma, n'ont pas réussi à imposer leurs choix esthétiques contrairement à des réalisateurs déjà consacrés. Selon Lilian Mathieu "Le déclassement du film n'a de ce point de vue pas seulement rappelé les risques et périls de la transgression, mais aussi la précarité, au sein du champ, de la position de réalisatrices dont il s'agissait du premier film "d'auteur".

Il semble alors que la critique de cinéma soit plus favorable aux artistes hommes que femmes. Mais, bien avant la critique, lors de leur parcours professionnel et dans la création, les femmes sont déjà sujettes à des formes de stigmatisation dues à leur féminité.

Selon *La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux* de Marie Buscatto : l'étude du travail artistique comme un travail collectif permet de voir la division sexuelle et sexuée du travail dans la culture, s'expliquant en partie par le fait que les femmes sont moins bien insérées dans les réseaux sociaux que leurs pairs masculins. L'étude statistique de Denise et William Bielby sur les scénaristes d'Hollywood est représentative : les hommes sont mieux rémunérés et ont une meilleure réputation professionnelle grâce à leurs agences, leur permettant d'être reconnu et d'évoluer vers des scénarios plus légitimes. Les agences de scénaristes contrôlent le marché cinématographique et les femmes ont moins accès à ces agences, on retrouve alors le même mécanisme que pour les réalisateurs. Malgré l'accès libre des femmes au monde de l'art, les recherches empiriques récentes sur les différences sexuées dans le travail artistique montrent que les processus sociaux, responsables des difficultés rencontrées par les femmes au cours de leur carrière, sont divers et complexes. Les femmes artistes parviennent de plus en plus à briser les barrières, mais leurs opportunités d'entrée, de reconnaissance et de maintien dans ce domaine restent nettement inférieures à celles de leurs homologues masculins. Les femmes subissent notamment le poids des réseaux sociaux et de l'"entre-soi" masculin.

Dans son ouvrage *Femme et artistes : déjouer les pièges des "féminités"* la sociologue explore la manière dont les artistes femmes naviguent entre séduction, intentionnelle ou non, et absence de liens sociaux avec leurs collègues hommes. Cette dynamique rappelle les défis auxquels sont confrontées certaines actrices lors de tournages, devant parfois "séduire" leur homologue masculin lorsqu'elles jouent un rôle. Il est donc essentiel d'examiner comment la frontière entre vie professionnelle et personnelle peut être floue dans de telles situations.

---

<sup>9</sup> En 1994, Virginie Despentes publie son premier roman *Baise-moi*, en 2000 elle décide de l'adapter au cinéma avec la même radicalité. Le film est classé X et interdit de projection par le Conseil d'Etat suite au signalement de l'association *Promouvoir*; une partie des diffuseurs se mobilise contre ce classement. Ils obtiennent gain de cause puisque le ministère de la culture crée un décret pour pouvoir émettre une interdiction aux moins de 18 ans sans classement X.



La question de recherche de l'auteure est de comprendre comment les femmes artistes évoluent dans les mondes professionnels de l'art, en particulier dans le contexte des stéréotypes de genre. Marie Buscatto s'intéresse aux stratégies que les femmes artistes emploient pour limiter les effets négatifs de ces stéréotypes sur leur réputation professionnelle et leur capacité à bâtir des réseaux sociaux durables. Plus largement, ce chapitre étudie l'irruption de l'intime dans la vie professionnelle des femmes artistes. Les métiers artistiques supposant une implication particulière du corps et de l'esprit dans le travail, Marie Buscatto suppose que cela implique une atténuation de la frontière entre vie privée et professionnelle. Le jeu de séduction est, selon Marie Buscatto, un élément inévitable dans la vie professionnel d'une femme artiste. Que la séduction soit voulue ou non, celle-ci implique nécessairement une modification des rapports sociaux entre les femmes artistes et les hommes qui les entourent. L'article souligne que les femmes artistes sont souvent investies d'une capacité de séduction qui limite leur capacité à bâtir des réseaux sociaux professionnels durables. Pourtant, comme le souligne Becker, maintenir ces réseaux sociaux est très important dans le monde de l'art. Elle en conclut que cela mène soit à la fermeture volontaire et donc à la mise à distance ou à la complicité souvent associée à de nombreuses rumeurs. Elle souligne que les femmes peuvent agir contre cette gêne par l'acquisition de différentes méthodes, comme par exemple en contrôlant ce jeu de séduction.

Puis, Marie Buscatto élargit cette capacité, ou plutôt ce fardeau, de séduction que les femmes artistes exercent sur leurs collègues aux publics. L'article étudie le regard porté sur la "féminité" des artistes, rendant plus compliqué l'affirmation professionnelle des femmes. Marie Buscatto suppose que le genre est dommageable dans l'accomplissement de la vie professionnelle d'un artiste, la "féminité" suppose selon elle soit le dénigrement soit l'indifférence.

Les stéréotypes sexués qui portent sur la sexualité, la séduction, la maternité, l'autonomie créatrice ou la virtuosité sont véhiculés par leur public, leurs collègues, leurs producteurs ou critiques. Le thème de la dépendance envers les hommes du domaine revient aussi régulièrement de manière péjorative mais également à raison puisque les femmes artistes font souvent le choix de l'homogamie consciemment ou inconsciemment pour se maintenir dans leur milieu. Elles évoluent dans le cercle de leur conjoints, cela reste un cercle fragile mais qui permet de prolonger leur carrière. Dans l'étude de Marie Buscatto sur le jazz<sup>10</sup>, il est ressorti que les femmes qui n'étaient pas dans un couple homogame professionnel avaient beaucoup de mal à défendre leur carrière et finissaient par se retirer complètement du milieu artistique.

## 2) En tant qu'actrice, la femme-objet

Si les femmes sont sous représentées dans les hauts postes du cinéma, elles ne le sont pas à l'écran. Cela ne signifie pourtant pas qu'elles détiennent un certain pouvoir, au contraire. De nombreuses études ont été menées sur les représentations des femmes dans les films et sur la figure de l'actrice.

Le critique de cinéma Jacques Siclier soutient que le film ne reflète pas "l'image authentique de la femme, mais la conception que les hommes s'en font". Cette observation rejoint fréquemment l'idée selon laquelle les femmes sont représentées comme des objets, tandis que les hommes occupent la position de sujets dans les récits cinématographiques.

---

<sup>10</sup> BUSCATTO M., 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, CNRS.

L'objectification des femmes se fait à travers l'œil de l'homme qui est derrière la caméra. C'est ce que Laura Mulvey a appelé le *male gaze*. Selon elle, les choix de mise en scène des cinéastes qui objectifient le corps féminin reflètent leur désir de priver le personnage féminin de pouvoir. La femme devient alors la propriété visuelle de l'homme.

Dans son ouvrage *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Iris Brey analyse la manière dont le corps des femmes est objectifié à l'écran, soulignant que "détailler un corps dénué de visage, c'est le montrer comme un bel objet plutôt que comme une personne". Laura Mulvey, quant à elle, se réfère à Freud en associant la pulsion scopique (ou "scopophilie" - le plaisir de regarder) à la tendance à transformer autrui en objet, en le soumettant à un regard scrutateur et voyeuriste. Le cinéma exploite ainsi cette dynamique et se permet à l'égard des femmes des complaisances de voyeurs.

Dans son ouvrage publié en 2020, Iris Brey développe le concept du *female gaze*, un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi aux spectateur.rices de ressentir l'expérience de l'héroïne sans nécessairement s'identifier à elle. Elle illustre ce concept à travers des exemples tels que *Portrait de la jeune fille en feu*, *La Leçon de piano* et les œuvres de la réalisatrice Alice Guy. Brey met en évidence que l'écriture, la mise en scène et la réalisation d'une scène impliquent un choix de regard qui oriente la perception du public. Interroger le *male gaze* dans un film revient à questionner son esthétique, sans pour autant viser à le censurer. Cela implique de se demander : où est placée la caméra ? Qu'induit la mise en scène ?

Brigitte Rollet interroge quant à elle dans son livre le niveau de sexisme d'un film à travers le test de la dessinatrice de BD Bechdel : trouve-t-on dans le film au moins deux femmes, nommées et dont les échanges portent sur autre chose que les hommes ? 46% des scénarios hommes échouent au test contre 6% des scénarios femmes.

La mise en évidence de la femme comme objet de désir dans les films est directement liée à la figure de l'actrice. Considérées comme de simples marchandises, les stars aux Etats-Unis (star system) sont maltraitées par les studios. Jamais assez belles, jamais assez minces, elles font de plus en plus appel à la chirurgie esthétique. Certaines vont jusqu'à se faire retirer des côtes pour affiner leur tour de taille, ou enlever les molaires pour affiner leur visage. Leur fonction : plaire, séduire, être vues sans nécessairement avoir de regard. Ce système répond à la fonction "d'usine" à rêve qu'est Hollywood.

En tant qu'actrice, la femme est le plus souvent filmée comme un objet et non comme un sujet, ce qui implique des conditions de tournage différentes.

### 3) Les scènes intimes, instrumentalisation du corps féminin

D'après *sociologie du cinéma* de Yann Darré, il existe au cinéma des formes de violences moins visibles, plus censurées, en particulier celles relevant de la domination masculine.

Les violences faites aux actrices par les réalisateur.rices, par exemple, prennent des formes variées :

- La prédation sexuelle, l'affaire Polanski<sup>11</sup> en est un exemple.

---

<sup>11</sup> Roman Polanski est un réalisateur franco-polonais, il est arrêté et inculpé en 1977 dans une affaire d'abus sexuels sur mineur. Il est condamné à une peine de 90 jours de prison qu'il effectue, à sa sortie le juge souhaite

- L'instrumentalisation des corps féminins lors du tournage de scènes érotiques, les polémiques autour de Jean-Claude Brisseau pour son film *Choses secrètes* ou d'Abdellatif Kechiche avec *La vie d'Adèle* en sont témoins. Ils adoptent une façon de réaliser qui se ressemble, les scènes d'intimité ne sont pas scénarisées et durent des heures.

Les scènes de viols sont régulièrement représentées au cinéma, elles ont un impact important sur les spectateurs, mais aussi sur les acteur.rices lors des tournages et encore plus sur les actrices qui ont très souvent la position de victime.

Pour la cinéaste Ilene Cahiken, représenter le viol c'est prendre le risque de le rendre érotique et donc d'alimenter la culture du viol. Le sociologue Éric Fassin définit cette culture comme une manière d'aborder la violence sexuelle en termes culturels plutôt qu'individuels : "non pas comme une exception pathologique, mais comme une pratique inscrite dans la norme qui la rend possible en la tolérant, voire en l'encourageant." Cette tendance est également mise en lumière dans l'étude américaine *Television Viewing and Rape Myth Acceptance Among College Women* de 2007. L'étude révèle que les étudiantes qui regardent régulièrement la télévision adhèrent davantage aux mythes liés au viol, comparativement à celles qui la regardent moins ou pas du tout.

Le viol au cinéma peut néanmoins être abordé de diverses manières, sa représentation variant en fonction du point de vue adopté. À travers le *male gaze*<sup>12</sup>, il est souvent mis en scène comme un spectacle, tandis qu'à travers le *female gaze*, il est traité comme une expérience traumatique qui marque profondément la chair.

Selon *Sous nos yeux : petit manifeste pour une révolution du regard* d'Iris Brey et Mirion Malle, il est crucial que le.la réalisateur.rice soit pleinement conscient.e de l'impact potentiel des scènes de viol et de la préexistence de la culture du viol. L'ignorance ou le manque de considération de ces aspects par les cinéastes et certain.es acteur.rices doivent être intégrés dans notre réflexion critique : Comment une scène de sexe, notamment de viol, peut-elle être reçue par les acteur.rices si le.la réalisateur.rice ou les personnes dirigeant les artistes n'ont pas conscience qu'il s'en agit d'une ?

Pour Alex Graves, réalisateur de *Game of Thrones*, la scène du viol de Cersei Lannister par son frère Jaime Lannister commence comme un viol mais l'acte "redevient" consenti à la fin de la scène. Concernant cette même scène, lorsqu'une journaliste du *Daily Beast* demande à l'acteur Nikolaj Coster-Waldau qui joue Jaime Lannister si cette scène est un viol l'acteur répond : "Oui et non" : comment cette scène d'intimité peut elle être tournée avec soin lorsque même les acteurs ne savent pas comment la définir ? Le corps féminin est fortement instrumentalisé et ces scènes semblent principalement conçues pour augmenter l'audience. Bien que la représentation des femmes dans le livre *Game of Thrones* de George R.R. Martin soit loin d'être irréprochable, deux viols n'y sont pourtant pas présents : celui de Sansa Stark et celui de Cersei Lannister [mentionné par Alex Graves dans une interview]. De même, la scène entre Daenerys et Khal Drogo est présentée différemment, bien qu'il s'agisse toujours d'un viol, car elle n'a que 13 ans.

---

le condamner une nouvelle fois. Polanski décide de fuir en France pour échapper à cette seconde condamnation et pouvoir continuer de réaliser des films.

<sup>12</sup> Selon *Sous nos yeux: petit manifeste pour une révolution du regard* d'Iris Brey et Mirion Malle : "male, veut dire "masculin" et gaze se traduit par "regard insistant". Ce "regard masculin" définit la façon dont, au cinéma, les hommes prennent du plaisir en objectivant les personnages féminins."

### III. Le tournant féministe, actions politiques

La révolution sexuelle, amorcée aux États-Unis à la fin des années 1950 avec le rapport Kinsey et les revendications des minorités sexuelles, a eu un impact majeur en France, comme le démontre Claude Tapia dans son ouvrage *l'érotisme au cinéma*. Notamment à travers les luttes féministes pour la libération de la contraception et de l'avortement, ainsi que les mouvements sociaux de mai 1968, qui ont donné naissance au Mouvement de Libération des Femmes (MLF). Comme l'affirmait le philosophe Gilles Deleuze et le psychiatre Félix Guattari lors des événements de mai 68 "la révolution sera sexuelle ou ne sera pas". Cette période voit également un relâchement de la censure et une évolution du cinéma érotique, qui devient un vecteur de contre-culture, passant d'une vision misogyne de la femme-objet à un outil d'expression de la parole féministe.

Cependant, malgré ces avancées, les tournages restent marqués par la domination des réalisateur.rices, le harcèlement et les agressions subies par les femmes. En 2017, un tournant décisif survient avec la libération de la parole des actrices, déclenchée par les révélations sur le producteur Harvey Weinstein. Ce chapitre explore ces évolutions en lien avec les actions politiques, les mouvements sociaux et les nouvelles pratiques visant à transformer l'industrie cinématographique.

#### 1) L'affaire Weinstein et le mouvement Metoo

Cette sous-partie s'appuie sur le livre de Laure Murat, *Une révolution sexuelle ? Réflexions sur l'après-Weinstein* publié en 2018. Dans cet essai, elle compare le point de vue américain et français, ce qui est intéressant pour notre sujet puisque les tournages aux États-Unis ont évolué suite à l'affaire Weinstein, tandis qu'en France, les avancées sont presque inexistantes. Bien que cet essai ne soit pas sociologique, il permet de nous questionner et de nous donner un point de vue historique sur cette affaire et son impact.

L'affaire Weinstein éclate en octobre 2017 autour du producteur américain suite à la parution d'un article du *New York Times* qui relaie des accusations d'agression sexuelle et de viols. Les conséquences de cet article sont majeures, 93 femmes accusent Harvey Weinstein et le mouvement Metoo<sup>13</sup> gagne en popularité, élargissant les dénonciations à toutes les femmes qui ont pu subir des violences sexistes et sexuelles.

L'équivalent français du mouvement #MeToo est le hashtag #BalanceTonPorc, initié par la journaliste Sandra Muller. Alors que les femmes en France, à l'instar de celles du Québec, auraient pu adopter le hashtag #MoiAussi, elles ont choisi une expression plus percutante. Selon l'auteure Laure Murat, ce choix révèle une volonté de déconstruire l'image du séducteur en le réduisant à une figure animale, en écho à l'histoire de la France et à l'idéal de la galanterie<sup>14</sup> à la française. Ces mouvements permettent de dénoncer les agressions, le

---

<sup>13</sup> Le mouvement Metoo encourage les femmes à libérer leurs paroles, il est créé en 2007 par Tarana Burke, travailleuse sociale afro-américaine, mais devient connu en octobre 2017 suite à l'affaire Weinstein.

<sup>14</sup> Selon Laure Murat *Une révolution sexuelle ? Réflexions sur l'après-Weinstein* "Théorie codifiée de l'amour constituerait le beau cœur de l'art de vivre et son mythe essentiel. On l'a nommé courtois. On l'a appelé séduction. L'amour, en France, est hétérosexuel. Il suppose une forme d'asymétrie consentante: l'homme propose la femme dispose. Dans ce monde magique de la vie privée la femme exercerait sa subtile influence. Son règne de l'ombre compense la nullité dont elle est frappée dans la sphère publique. Indéfiniment considérée

harcèlement et les situations sexistes vécues au quotidien par les femmes. Les réactions sont distinctes entre la France et les Etats-Unis au sein du milieu du cinéma.

Aux Etats-Unis, le 7 janvier 2018, Oprah Winfrey prononce un discours aux Golden Globes, et rend hommage aux actrices du mouvement #MeToo, elle porte un pin's Time's Up<sup>15</sup>. Selon Laure Murat, aux États-Unis, les dénonciations liées au mouvement #MeToo mettent en lumière un système politique et une structure d'oppression, en appelant à une mobilisation collective, militante et organisée. En France, le contraste est frappant : le lendemain du discours d'Oprah Winfrey, *Le Monde* publie un article titré par une déclaration de Catherine Deneuve, "Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle...", marquant la publication d'une tribune signée par un collectif de 100 femmes. Ce texte, connu sous le nom de "tribune Deneuve", prend ses distances avec le mouvement #MeToo. D'après Laure Murat, cela reflète en France une revendication bourgeoise d'une liberté individuelle face aux dérives supposées de la galanterie "à la française".

Cette différence entre France et Etats-Unis permet de nous aiguiller concernant l'inexistence des coordinateur.ices d'intimité en France, leur remise en question où l'ignorance de cette profession. Les institutions ont elles aussi un rôle important concernant l'évolution ou la non évolution de cette profession.

## 2) Les institutions

Selon *Femmes et cinéma, sois belle et tais toi!* de Brigitte Rollet publié en 2017 :

- La cinémathèque aurait rendu hommage durant les dix dernières années à 8 femmes, c'est-à-dire, 5% des 150 hommages.
- La Fémis, grande école de cinéma renommée en France, donne en 2008 une liste de films à voir à ses étudiants en début d'année. Sur 208, seulement 6 sont réalisés par des femmes françaises.
- La bibliothèque du film de Paris a choisi de nommer les casiers par des noms de cinéastes reconnus, pour 100 casiers, seulement 6 sont des femmes.

Brigitte Rollet se demande alors si l'on peut réellement parler de progrès. Ces chiffres peuvent paraître anecdotiques mais sont le reflet d'un système patriarcal dans le cinéma.

La France s'autocongratule pour la proportion de femmes présentes dans l'industrie du cinéma, mais ce pourcentage reste relativement modeste, contribuant ainsi à la perpétuation du système en place. Cette autosatisfaction des institutions françaises empêche une véritable remise en question, limitant ainsi toute évolution significative. Le questionnaire EWA (European Women's Audiovisual Network) est représentatif des effets de ce système et met en avant l'idée régnant du côté de la création et de la critique que "l'artiste est un être asexué, neutre et que la création se ferait indépendamment de l'identité sexuelle sociale, générationnelle ou ethnique".

Représentatif de cette idée, Costa-Gavras, le président de la cinémathèque s'exprime sur l'affaire Polanski lors de l'ouverture de la rétrospective en octobre 2017 : "Il n'a pas été question une seconde de renoncer à cette rétrospective sous la pression de je ne sais quelle circonstance étrangère à la Cinémathèque comme à Polanski, et des amalgames les plus

---

comme mineure, en particulier par la loi matrimoniale (1965), elle conquiert péniblement le droit de vote en 1944. 1967, droit à la contraception et 1983 interdiction de toute discrimination en raison du sexe."

<sup>15</sup> L'association Time's up est créée pour soutenir les victimes grâce à des avocats bénévoles et lève des fonds pour payer les frais juridiques.

douteux et les plus injurieux. La cinémathèque est fidèle à son indépendance à l'égard de tous les pouvoirs et de tous les lobbies, fidèle à ses valeurs et à sa tradition qui est d'être la maison commune des cinéastes". Ce discours est révélateur de la réaction institutionnelle française face à l'affaire et permet de mesurer la valeur que l'on accorde à la parole des femmes en France. L'Etat a aussi sa part dans l'affaire Polanski puisque le réalisateur est réfugié en France car condamné aux Etats-Unis pour atteinte sexuelle sur mineurs. Il est aussi reconnu par les César, grande cérémonie annuelle du cinéma français. En 2020, il gagne le César de la meilleure réalisation pour son film *J'accuse*, Adèle Haenel, actrice et victime, quitte la salle en dénonçant "C'est une honte, la honte !".

On remarque néanmoins une évolution du côté du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). Depuis le 1 janvier 2021, les aides du CNC sont versées aux bénéficiaires respectant les préventions contre le harcèlement sexuel et mettant en oeuvre des mesures propres à y mettre un terme, ou à la sanctionner.

Ci dessous l'extrait du code du cinéma concernant ces mesures :

- La mise en place d'un dispositif d'information dans les lieux de travail, y compris les lieux de tournage, sur les textes qui définissent et sanctionnent le harcèlement sexuel, sur les actions en justice ouvertes en matière de harcèlement sexuel et sur les coordonnées des autorités et services compétents ;
- La désignation d'un référent harcèlement obligatoire pour les structures de plus de 250 salariés ;
- L'élaboration d'une procédure interne de signalement et de traitement de faits de harcèlement sexuel ;
- La mise à disposition d'une cellule d'alerte et d'écoute.

Et enfin, le suivi d'une formation, opérée par l'AVFT<sup>16</sup> pour le compte du CNC. Elle a pour objectif d'accompagner les employeur.euses du cinéma, de l'audiovisuel, du jeu vidéo et de l'exploitation pour la mise en place des actions de prévention et de détection des faits de harcèlement, dans tous les endroits où se fabriquent les œuvres.

### 3) Création de la coordination d'intimité

Cette section s'appuie sur les témoignages de Paloma Garcia Martins et Monia Aït El Hadj, présentés dans l'article du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) consacré au métier de coordinateur.ice d'intimité. Ces deux professionnelles, faisant partie des rares coordinatrices d'intimité en exercice en France, étendent également leurs activités à l'international.

La dimension de ce métier a toujours été présente, l'écoute et le bien-être des acteur.rices étant historiquement pris en charge par diverses personnes, telles que les professionnel.les de l'habillage, du maquillage et de la coiffure (HMC) ou le.la metteur.euse en scène. Ces aspects sont intégrés de différentes manières, notamment par l'utilisation de tenues spécifiques adaptées aux besoins des scènes.

Le métier de coordinateur.ice d'intimité fait son apparition au théâtre dans les pays anglophones et, selon Paloma Garcia Martins, coordinatrice d'intimité pour le CNC, "En

---

<sup>16</sup> AVFT : Association européenne contre les Violences faites aux Femmes au Travail pour la défense des victimes de violence sexistes et sexuelles au travail.

2004, l'Américaine Tonia Sina, directrice de combat scénique, a entamé des recherches sur la représentation de l'intimité et le harcèlement sexuel dans l'industrie cinématographique. Elle a alors adapté ses exercices de duels dans une méthode de chorégraphie d'intimité, jetant ainsi les bases du métier de coordinatrice d'intimité.<sup>17</sup> En 2019, le théâtre Londres West End engage Yarit Dor comme "directrice d'intimité" pour des productions importantes, elle est pionnière dans la création du métier de coordination d'intimité. En 2018, en réaction au mouvement MeToo, le métier de coordinateur.rice d'intimité au cinéma prend une plus grande ampleur, aux Etats-Unis grâce à HBO dans la série *The Deuce*, puis en Angleterre, avec Ita O' Brian dans la série *Sex Education* et *Normal people*.

En France il n'existait pas de formation officielle lorsqu'elles ont débuté<sup>17</sup>. Monia Aït El Hadj, était juriste pendant 15 ans, elle décide de changer de carrière en 2017 et intègre l'école de cinéma ESEC Paris et se forme ensuite à la coordination d'intimité grâce à trois formations: Certification Intimacy Coordination - Amanda Blumenthal, IPA, Intimacy Choreography Training - Principal Intimacy Professionals, Intimacy Coordination - Theatrical Intimacy Education.

Paloma Garcia Martins quant à elle, était habilleuse et a entamé en 2021 différentes formations américaines à distance après avoir été frappée par la justesse des scènes intimes dans *Normal People*, Principal Intimacy Professionals - Intimacy Directors and Coordinators - Theatrical Intimacy Éducation ainsi qu'en privé auprès de son mentor Rachel Flesher (IDC).

La coordination d'intimité s'étend sur une période prolongée, tant en amont qu'en aval du tournage de la scène intime. Les principales étapes qui la composent sont les suivantes :

- **Travail de préparation en amont** : Sur la base du script, une discussion approfondie de toutes les séquences est menée avec le.la réalisateur.rice. Selon le souhait de la production ou du.de la metteur en scène, le.la coordinateur.rice d'intimité peut participer à l'écriture des scènes d'intimité, en clarifiant les intentions et en explorant les différentes possibilités narratives. Un cadre clairement défini est établi, tout en laissant la possibilité d'improvisation. Les aspects techniques sont abordés, notamment le cadrage, l'éclairage, et les gestes attendus.
- **Répétition** : La chorégraphie des gestes est structurée et répétée pour assurer une exécution fluide et sécurisée des scènes.
- **Exercices d'appréhension** : Des exercices spécifiques et des outils sont utilisés pour aider les acteur.rice.s à se familiariser et à établir une confiance mutuelle.
- **Entretiens préliminaires** : Des entretiens sont menés avec les acteur.rice.s avant le tournage et avant chaque scène pour s'assurer de leur consentement éclairé.
- **Protocoles de protection** : Des protocoles rigoureux sont mis en place pour protéger les images intimes, notamment en limitant l'accès aux rushes aux seules personnes autorisées.
- **Protocole de plateau fermé** : Un plateau fermé est instauré, limitant l'accès au tournage aux personnes strictement nécessaires à la scène, afin de préserver l'intimité des acteur.rices.

La montée en puissance du métier de coordinateur.rice d'intimité marque une étape cruciale dans l'évolution des pratiques cinématographiques, particulièrement en réponse aux défis posés par les représentations intimes à l'écran. En effet, cette profession est le fruit d'une longue réflexion sur la nécessité d'encadrer les scènes sensibles, en offrant aux acteur.rices un

---

<sup>17</sup> Première formation officielle proposée par le CPNEF de l'audiovisuel avec la CST - Commission supérieure technique de l'image et du son. Première promotion du CQP Coordinateur.rice d'intimité en octobre 2025.

espace sécurisé et respectueux. Ce tournant s'intègre ainsi dans une dynamique de transformation structurelle et culturelle, où la sécurisation des pratiques rejoint la reconfiguration des rapports de pouvoir au sein des productions audiovisuelles, que nous souhaitons étudier à travers notre mémoire.



# LA PROBLÉMATIQUE

La fonction de coordinateur.rice d'intimité, bien que récente dans le milieu cinématographique, vise à encadrer les scènes intimes en assurant le confort et la sécurité des acteur.rices. Notre objet d'étude se situe à l'intersection de plusieurs domaines, dont la sociologie du travail, de l'intimité et du genre. Toutefois, cette fonction est encore peu documentée, et son intégration dans l'industrie cinématographique française soulève plusieurs questions non encore explorées.

## Questions de recherche

### **1. Les acteur.rice.s ressentent-ils la nécessité de la présence d'un.e coordinateur.rice d'intimité lors des scènes intimes ?**

Cette question explore les perceptions et les besoins des acteur.rices en matière de sécurité et de confort durant les scènes intimes. En quoi la présence d'un.e coordinateur.rice d'intimité répond-elle aux besoins des acteur.rices ?

### **2. Comment les cinéastes perçoivent-ils le rôle du coordinateur.rice d'intimité ? Le considèrent-ils comme une forme de censure ?**

Cette question vise à comprendre la réaction des réalisateur.rices face à la fonction du coordinateur.rice d'intimité. Perçoivent-ils ce rôle comme une intrusion dans leur processus créatif ou comme un outil bénéfique ?

### **3. Quels sont les impacts potentiels de l'intégration des coordinateur.rice.s d'intimité sur les dynamiques de pouvoir et les conditions de travail sur les plateaux de tournage ?**

Cette question explore les implications de la présence d'un.e coordinateur.rice d'intimité sur les relations de pouvoir et les conditions de travail, ainsi que sur la prévention des violences et des harcèlements sexuels.

La création et le rôle des coordinateur.rice.s d'intimité dans le cinéma français soulève des questions complexes concernant leur intégration, leur perception par les comédien.nes et les réalisateur.rices, ainsi que leur impact sur les dynamiques de pouvoir et les conditions de travail. En examinant ces questions, nous pouvons mieux comprendre les défis associés à cette fonction émergente et son rôle potentiel dans la transformation des pratiques cinématographiques.

# LES HYPOTHÈSES

Suite à notre état de l'art, différentes questions de recherches ont été soulevées desquelles découlent plusieurs hypothèses issues de nos recherches documentaires.

## **Les cinéastes perçoivent l'intervention des coordinateur.rices d'intimité comme un frein créatif.**

Ils.elles redoutent que le.la coordinateur.trice impose une forme de censure à leur travail, créant une barrière entre eux.elles et les comédien.nes, ce qui pourrait limiter leur liberté artistique. À cela s'ajoutent les contraintes financières et organisationnelles liées à l'embauche d'un.e coordinateur.rice, qui renforcent cette réticence, en particulier chez les cinéastes émergent.es. Ce sont donc à la fois des facteurs individuels et externes qui influencent la réticence des cinéastes.

## **Les acteur.rices considèrent les coordinateur.rices d'intimité comme un soutien essentiel lors du tournage des scènes intimes. Leur intervention permet de dissocier leur implication personnelle de leur performance, renforçant ainsi leur sentiment de sécurité.**

Les acteur.rices plaident pour une présence systématique des coordinateur.rices d'intimité afin de garantir un meilleur encadrement des scènes sensibles.

Au-delà de cette perception, en fonction des entretiens avec les acteur.rices, la question du genre peut également être abordée. Les actrices, en particulier, expriment un besoin accru de ces interventions, étant davantage confrontées à des violences ou à des attitudes sexistes lors des tournages et dans l'industrie cinématographique en général.

## **L'introduction des coordinateur.rices d'intimité sur les tournages redéfinit les dynamiques de pouvoir au sein des équipes et plus particulièrement entre les réalisateur.rices et les acteur.rices.**

En jouant un rôle de médiateur.rice entre acteur.rices et cinéastes, ils.elles redistribuent l'autorité, renforçant ainsi les notions de consentement et de protection des acteur.rices.

Cette redéfinition des rapports de pouvoir peut être perçue comme une source de tension : les cinéastes y voient parfois une remise en question de leur contrôle artistique, tandis que les acteur.rices y trouvent un soutien nécessaire. Cette double perspective illustre pourquoi leur présence suscite à la fois des réticences chez les réalisateur.rices et une forte demande de la part des comédien.nes.

# MÉTHODOLOGIE ET PROTOCOLE DE RECHERCHE

## I. Une enquête qualitative par entretiens semi-directifs

Notre objet de recherche portant sur les ressentis, attentes ou réticences des professionnel.les du cinéma face à l'émergence de la coordination d'intimité, nous avons opté pour une approche qualitative. Celle-ci nous semblait plus adaptée à la restitution d'expériences et de perceptions des acteur.rices et réalisateur.rices. Les entretiens qualitatifs permettent de comprendre les logiques d'action et les significations que les enquêté.es attribuent à leurs pratiques. Une démarche quantitative, bien qu'elle offre un plus large spectre de répondant.es, n'aurait pas permis d'analyser en profondeur les matériaux recueillis afin de saisir les dynamiques relationnelles et les rapports de pouvoirs implicitement qui structurent les tournages de cinéma.

Lors de notre séminaire de recherche, nous avons évoqué la réalisation d'observation avec des coordinateur.rices d'intimité durant les tournages de scènes intimes ainsi que des observations participantes en tant que figurantes lors de tournages ou lors de tables rondes et conférences se rapprochant de notre sujet de mémoire. Nous avons délibérément choisi de ne pas interroger de coordinateur.rices d'intimité afin de recueillir exclusivement le point de vue des deux catégories directement concernées par l'apparition de cette pratique : les réalisateur.rices et les acteur.rices.

Afin d'explorer de la meilleure manière ces questions, nous avons eu recours à des entretiens semi-directifs basés sur un questionnaire, tout en prenant compte des singularités de chaque enquêté.es. Cette méthode permet de recueillir les témoignages sur une même base de questions pour garantir une comparabilité des réponses. Elle favorise également la libre expression des participant.es, laissant émerger les souvenirs personnels et les anecdotes, parfois sensibles dans notre cas, dans un climat d'écoute. La grille d'entretien comprend des questions sur le parcours biographique de l'individu, sa situation professionnelle et le parcours scolaire. Les questions de l'entretien portaient sur les trajectoires professionnelles, les habitudes de travail et le tournage des scènes intimes.

Nous avons cherché à varier les profils, le genre, la profession et le statut des enquêté.es.

Au total, douze personnes ont été rencontrées : sept hommes et cinq femmes, dont quatre comédien.nes, cinq réalisateur.rices et deux exerçant simultanément les deux professions. Afin de présenter les profils des enquêté.es, nous avons établi un tableau de caractéristiques sociodémographiques. Si nous avons tenté de quantifier leur niveau d'expérience dans le milieu du cinéma, cette démarche se heurte à la difficulté d'évaluer la création artistique, qui se déploie à travers des formats et des statuts variés : courts ou longs métrages, projets amateurs ou professionnels, œuvres diffusées en salle ou dans des cadres privés.

Les enquêté.es ont pour la plupart expérimenté plusieurs métiers du cinéma, leurs propos sont donc le fruit de leur expérience globale dans le milieu du cinéma français.

La prise de contact avec les personnes interrogées s'est déroulée sur la période septembre 2024 - septembre 2025. Pour des raisons déontologiques, il a été convenu que les personnes citées et entretenues ne seraient aucunement reconnaissables. Le recours à l'anonymisation, explicitement demandé par la moitié des participant.es, constitue en soi un matériau d'analyse. Cette demande, parfois exprimée dès l'acceptation de l'entretien mais bien souvent au cours ou à posteriori de celui-ci, traduit la sensibilité du sujet abordé et la crainte de

répercussions professionnelles ou relationnelles dans un milieu où les réseaux de travail sont étroits.

Tableaux des enquêté.es, caractéristiques socio-démographiques :

Initiales	Fonction	Niveau	Genre	Âge	Profession du père	Profession de la mère	Ville d'origine
V.M	réalisateur	amateur.ice	homme	23	Directeur technique festivals	/	Région parisienne
A.M	actrice	confirmé.e	femme	27	Comédien	Scénariste	Paris
A.L	actrice/réalisatrice	confirmé.e	femme	41	Professeur	Professeure	Bourges
N.G	acteur/réalisateur	confirmé.e	homme	46	Maçon	Secrétaire	Royan
L.F	réalisateur	confirmé.e	homme	31	Garagiste	Infirmière	Région parisienne
M.S	réalisateur	confirmé.e	homme	38	Employé administratif	Employée administrative	Région parisienne
N.U	actrice	confirmé.e	femme	31	/	Styliste	Paris
O.L	acteur	confirmé.e	homme	28	Directeur d'entreprise	Journaliste	Mulhouse
A.P	réalisateur	confirmé.e	homme	33	Cadre	Avocate	Paris
B.L	actrice	confirmé.e	femme	38	Cardiologue	Avocate	Région parisienne
L.B	réalisatrice	confirmé.e	femme	44	Ingénieur	Orthophoniste	Nantes
J.G	acteur	confirmé.e	homme	25	Commercial	Retraitée	Belgique

## II. Les biais

### 1) Biais d'accès et d'échantillonnage

Comme toute enquête qualitative, la nôtre présente un certain nombre de biais qu'il convient de définir. Soulignons la présence des biais d'accès et d'échantillonnage. La constitution du corpus s'est appuyée sur des réseaux personnels et professionnels (contacts par connaissances, via Instagram ou par le biais d'une même agence d'acteur.rices), ce qui a eu pour effet de limiter la diversité des trajectoires et des profils.

Pour faciliter le contact avec de nouveaux.elles enquêté.es nous avons l'habitude de demander à la fin de chaque entretien des contacts susceptibles d'accepter de participer à un entretien de sociologie. Plusieurs enquêté.es se connaissaient donc entre eux, ce qui peut introduire des effets de connivence. Néanmoins, ces demandes ont très peu souvent abouti ; les acteur.rices et réalisateur.rices se préservent beaucoup entre elles.eux et il est très souvent délicat de rentrer en contact avec des personnes qui ont de la notoriété. En outre, il s'agit d'un biais très difficile à éviter dans des milieux aussi petits que le cinéma français.

Notre enquête est donc plutôt ciblée sur le cinéma d'art et essais français et non pas sur des productions de blockbuster<sup>18</sup> français.

Afin d'éviter des refus a priori, nous n'annonçons pas notre véritable sujet de mémoire lors de la prise de contact, ce qui pose la question de la transparence. Le sujet présenté restait toutefois directement lié à la coordination d'intimité puisqu'il portait sur les dynamiques et rapports de pouvoir sur les plateaux de tournages.

Ces biais, loin d'invalider notre enquête, invitent à la prudence dans la généralisation des résultats et soulignent la nécessité d'interpréter les discours recueillis à la lumière de ces conditions particulières de production.

## 2) Biais de mesure

Compte tenu de nos conditions particulières d'étudiantes, en stage pendant la période de recherche, s'ajoutent des biais de mesures, liées aux conditions disparates de passation des entretiens. Si deux entretiens ont pu être réalisés en présentiel, la plupart ont dû se faire en visioconférence. De plus, étant deux enquêtrices, les personnes interrogées n'ont pas fait face à la même personne, chacune ayant sa personnalité et sa manière de s'exprimer. La posture et la réception de nos questions ont pu être affectées par notre genre, notre position sociale et notre statut, notamment vis-à-vis d'interlocuteur.rices expérimenté.es ou reconnu.es dans le milieu.

La première version de notre grille d'entretien comportait des formulations trop fermées, incitant les enquêté.es à répondre par "oui" ou par "non". Nous avons donc retravaillé nos questions après deux ou trois entretiens afin de favoriser le développement argumenté des réponses.

La durée des entretiens variait en fonction des témoignages, mais également à cause des agendas de certain.es enquêté.es. Tous ces facteurs ont pu influencer la teneur des réponses.

## 3) Biais affectifs et sociaux

Enfin, il convient de mentionner des biais affectifs et sociaux susceptibles d'avoir influencé la conduite de nos entretiens. Notre étude traite d'un sujet sensible qui peut laisser place à des biais de désirabilité sociale, notamment lors des entretiens avec les réalisateur.rices, lorsque les questions portent sur le bien-être des acteur.rices sur les tournages : il pouvait être délicat pour certain.es enquêté.es de répondre librement à certaines questions, ces dernières pouvant être perçues comme socialement acceptées.

Du côté des acteur.rices, il était parfois difficile de rentrer dans les détails des violences vécues sur les plateaux de tournage. Solliciter des précisions ou des anecdotes dans ce cadre pouvait être perçu comme intrusif ou malvenu, plaçant l'enquêté.e comme l'enquêtrice dans une position inconfortable. Ce contexte nous a conduites à garder une attitude réflexive, en interrogeant notre rôle dans la production du discours et l'impact de notre présence sur les propos recueillis. Afin de garantir le respect des personnes rencontrées mais aussi la qualité scientifique des données, nous devions maintenir une écoute attentive tout en abordant des sujets sensibles.

---

<sup>18</sup> Définition du Petit Robert : "Film à gros budget, dont la sortie s'accompagne d'une importante campagne publicitaire."

# ANALYSE THÉMATIQUE ET RÉPONSE AUX HYPOTHÈSES

## I. Hypothèse 1 : Les cinéastes perçoivent l'intervention des coordinateur.rices d'intimité comme un frein créatif.

Si l'instauration du rôle de coordinateur.rice d'intimité vise à encadrer éthiquement la mise en scène des rapports intimes au cinéma, selon notre hypothèse, elle suscite une méfiance de la part des cinéastes quant à ses effets sur leur liberté créative et leur autorité.

Afin de l'interroger, nous avons analysé les discours des cinéastes autour de plusieurs dimensions : la représentation qu'ils.elles se font de la coordination d'intimité, leurs réticences face à l'ajout d'un intermédiaire entre eux.elles et les acteur.rices, ainsi que la distinction entre la légitimité du dispositif et sa mise en oeuvre dans la pratique. Ces éléments nous éclaireront pour évaluer dans quelle mesure les cinéastes tendent à percevoir l'intervention des coordinateur.rice d'intimité comme un frein créatif.

### 1) Une vision parfois péjorative de la coordination d'intimité

#### a. Le.la coordinateur.rice d'intimité, accompagnement ou menace juridique ?

Le rapport ambivalent des enquêté.es face à la coordination d'intimité résulte avant tout de la représentation qu'ils.elles se font du métier. La principale divergence dans les discours recueillis tient ainsi à la manière dont est perçu le rôle de ces intermédiaires. Nombre des cinéastes expriment que le.la coordinatrice d'intimité ne doit ni prescrire des ordres aux acteur.rices, ni remettre en cause les choix artistiques des réalisateur.rices.

Pour certain.es des enquêté.es, la fonction se rapproche d'une posture policière, assimilée à un contrôle juridique davantage qu'à un accompagnement de médiation. Cette perception procédurière alimente la méfiance à l'égard de ce poste, en le réduisant à une contrainte administrative ou à une entrave potentielle à la liberté de création, plutôt qu'à une ressource au service du respect et à la protection de tou.tes.

Le caractère restrictif perçu dans le rôle du.de la coordinateur.rice d'intimité s'exprime à travers un champ lexical marqué par la contrainte et la fermeté "control freak", "rigide", "armée", "droit", "formel". Ces désignations ne sont pas neutres et révèlent la manière dont certain.es enquêté.es associent le métier à un registre disciplinaire.

A.M *"J'ai entendu l'inverse aussi. En mode... "Ouais, c'est chiant. Parce que du coup...Les coordinateurs d'intimité, enfin, le peu qu'il y a, quoi...Ça commence...C'est un métier qui est un peu couplé... enfin, en général, c'est des gens qui ont fait des études de droit ou des choses comme ça, souvent." Et du coup, que leur mail d'intervention, genre, pour rentrer dans le projet, c'est des trucs hyper formels, tout, tout est millimétré et sur des trucs où même, eux, ne savent pas, quoi. [...] Enfin, il ne faudrait pas que ce soit trop rigide dès le début, parce que si ça fait peur aux réalisateur.trice.s et qu'ils se disent « Ah, merde, ça va être... (Enfin), trop control freak et tout, je préférerais que ça se fasse entre nous ». C'est dommage, quoi, parce que du coup, il y a des réalisateurs et des réalisatrices qui vont carrément ne pas en prendre. Je me dis, peut-être, de peur d'avoir entendu que c'était des gens qui étaient ultra en mode « c'est l'armée » et tout, quoi."*

Cependant, pour les enquêté.es considérant que la coordination d'intimité est un outil permettant de protéger et d'encadrer les scènes intimes et non de les diriger, la présence d'un.e coordinateur.ice apparaît non seulement légitime mais nécessaire.

A.L *“Mais moi, j'avais déjà travaillé avec des coordonnatrices d'intimité, et je savais l'importance, et je ne sais même pas comment j'avais fait avant, sans d'ailleurs, et je pense que ça a fait partie des blessures que je trimballe, c'est que j'ai fait beaucoup de scènes de sexe pas sécurisées, en fait, j'en ai fait avec une coordonnatrice d'intimité, et c'est tellement bénéfique, que je n'ai jamais envisagé de faire mon film sans. C'était fondamental pour moi.”*

Cette posture se double, chez certain.es réalisateur.rices, d'une attente explicite d'encadrement légal : le.la coordinateur.ice devient alors garant de la conformité des pratiques, de la “bonne entente” entre les équipes et figure de légitimation en cas de litige.

N.G *“aujourd'hui oui je suis heureux que sur les plateaux il y ait des coordinateurs d'intimité, pas forcément pour te dire quel geste tu dois faire, mais pour dire simplement moi je veux dire tout est... on est tous des outils au service de quelque chose d'accord, et ce que j'aime, c'est pas te dire tiens “bah tu vas mettre ta main comme ça”, parce que non... c'est vérifier qu'il y a un climat sain et qu'il y a un rapport en bonne intelligence, c'est ça qui compte. A partir du moment où il y a une personne extérieure au plateau de tournage et qui a l'autorité de dire oui c'est sain, oui l'un et l'autre sont... Pourquoi c'est génial ? Parce qu'au moins ça laisse une trace à tout problème dans un temps.. (...) Au moins avec les coordinateurs, ce qui est super, c'est qu'elle a l'autorité de dire le jour où nous avons tourné cette séquence, tout s'est bien passé, ça c'est super, moi je suis tellement pour. parce que ça offre une stabilité et une pérennité dans l'action sensible, c'est super il faut ça.”*

A.L *“Je savais aussi que tout ce que j'avais comme image c'était validé sur le plateau par la coordinatrice d'intimité et que je savais que tout ce que j'avais filmé d'elles, elles était en accord contractuellement avec, et même sur le plateau, donc j'avais aucune matière à ce qu'elle ne soit pas ok avec l'image que j'avais d'elles, c'est ça la différence.”*

Le.la coordinateur.ice d'intimité est perçu.e comme détenteur.ice d'une autorité à la fois morale et institutionnelle, nécessaire pour juger et témoigner de la validité des interactions professionnelles sur le plateau. Il.elle devient le.la témoin officiel.le des conditions de tournage et incarne la garantie éthique des pratiques.

#### b. Perte d'un lien sacré avec leurs acteur.rices et remise en cause de l'autorité créatrice

Le.la réalisateur.ice occupe, au sein de l'industrie cinématographique, la position que Becker (1982) désigne comme celle de l'“activité cardinale”. Son rôle est perçu comme irremplaçable : il.elle incarne la vision artistique du film et en porte la responsabilité symbolique. La réticence exprimée par plusieurs enquêté.es face à l'introduction d'un.e coordinateur.ice d'intimité s'enracine précisément dans la crainte d'une remise en cause de ce pouvoir créateur. Les cinéastes rencontré.es formulent une résistance à l'idée que leurs choix de mise en scène ou d'écriture puissent être discutés, voire implicitement jugés, par une instance extérieure.

M.S *“Certaines choses qui m'ont été décrites où tu sens que tu dois finalement faire valider ce que tu es en train de tourner par quelqu'un d'autre alors que ça doit être décidé en amont avec tout le monde. ”*

L.B *“pour moi c'est très important que la cinéaste ou le cinéaste soit quand même le décisionnaire sur à peu près tout c'est à dire que sinon c'est plus un film d'auteur”*

L.B *“moi le vrai problème de la coordination d'intimité c'est que je pense qu'il faut pas que ça empiète sur le côté artistique de la réalisation de ces scènes, qui sont quand même souvent des impensés du cinéma. Je pense que la coordination d'intimité c'est très bien pour des gens qui sont obligés de tourner une scène qu'ils n'ont pas écrite, pour une série par exemple, et qui sont pas très inspirés. [...] je me méfie du fait que ça pose en fait presque des nouvelles normes, parce que j'ai travaillé avec une coordinatrice d'intimité la justement sur la série et je voyais bien qu'elle elle était dans des contre normes un peu naïf de dire “tu peux mettre la femme au dessus”, j'étais la “non mais merci enfin” ahaha ça fait vraiment longtemps que j'ai réfléchi à ces scènes là je suis au courant que la femme peut se mettre au dessus quoi et... que je trouvais un peu naïf et qui à la fin peut refaire des standards répétitifs et pas très intéressants je trouve.”*

Les entretiens révèlent également l'attachement des réalisateur.rices à la relation singulière, et pratiquement exclusive, qu'ils.elles entretiennent avec les comédien.nes. Cette relation, centrale dans le processus de création, repose sur une proximité symbolique et affective, qui distingue les acteur.rices du reste de l'équipe technique. Sur le plateau, le.la réalisateur.rice se définit comme leur principal.e interlocuteur.rice, garant de la cohérence artistique autant que du climat de confiance nécessaire au jeu. Cette position privilégiée, investie d'une forte dimension émotionnelle et professionnelle, tend à être perçue comme menacée par la présence du.de la coordinateur.rice d'intimité. En effet, lors du tournage de scènes sensibles, ce.tte dernier.e devient l'intermédiaire privilégié.e entre les acteur.rices et la mise en scène, afin de garantir la liberté de parole et le respect des limites de chacun.e. Cette redistribution des interactions peut alors être vécue par les cinéastes comme une déstabilisation de leur autorité légitime et de leur rôle central dans la direction d'acteur.rices.

“Rozenn *“Quand vous êtes à la fois acteur et réalisateur sur un tournage, c'est vous aussi qui vous occupez de la direction d'acteur ?*

N.G : *Bien sûr, personne d'autre que moi ne parle aux acteurs.”*

V.M *“Dans l'idéal, moi, j'aimerais ne pas en avoir. Oui. Parce que je pense qu'avoir un intermédiaire, c'est toujours... Déjà une charge de travail en plus, et on le voit dans le documentaire [Sex is comedy de Iris Brey]. C'est toujours... C'est plus... Moi, j'ai envie d'être transparent avec mes acteurs. C'est-à-dire que s'ils ne sont pas OK avec ça, OK, moi, je ne veux pas forcer. Et au pire, je change d'acteur en fait. Je ne veux pas... ça m'embête en fait d'avoir quelqu'un entre eux et moi. Mais si vraiment un acteur me dit “voilà moi je travaille pas sans”, bon bah oui, pourquoi pas. Ça ne me gênerait pas en fait d'en avoir mais je préfère n'avoir personne entre moi et mes acteurs.”*

V.M *“Mais même dans l'interview, quand elle [Iris Brey] dit “oui on va tourner ça”, elle appelle la coordinatrice d'intimité, alors que l'œuvre tu la crées avec tes acteurs.”*



Au-delà de la crainte d'une perte du lien privilégié avec les comédien.nes, certain.es réalisateur.rices associent la présence d'un.e coordinateur.rice d'intimité à l'existence d'un climat de méfiance sur le plateau. Leur venue serait ainsi interprétée non comme un dispositif de prévention, mais comme la conséquence d'un dysfonctionnement relationnel préalable. Dans cette perspective, recourir à un.e coordinateur.rice reviendrait implicitement à admettre qu'un problème de communication, de confiance ou de respect est déjà présent au sein de l'équipe. Cette interprétation alimente une perception péjorative du poste, considéré non comme un accompagnement naturel du processus de création, mais comme une mesure corrective dont la nécessité même signalerait un défaut relationnel.

V.M *“C'est que le rapport est malsain en fait tu vois ? Si on tombe dans ce truc c'est qu'il y a un problème et du coup il faut quelqu'un. Enfin moi je le vois comme ça, c'est peut-être pas juste mais je le vois comme ça. Et je pense ne pas déborder”*

Cependant, cette hypothèse n'est que partiellement valide. En effet, certain.es réalisateur.rices perçoivent la coordination d'intimité non pas comme le signe d'un dysfonctionnement, mais comme un appui professionnel leur permettant de se recentrer sur la création. Pour ces cinéastes, la présence d'un.e coordinateur.rice constitue un dispositif de soutien et de délégation, garantissant un cadre sécurisé au sein duquel ils.elles peuvent exercer pleinement leur liberté artistique. Cette fonction, loin d'être vécue comme une ingérence, devient alors un outil d'émancipation, assurant la fluidité du travail et la sérénité des relations sur le plateau.

N.G *“Pour moi, il faut être un piètre comédien ou un piètre réalisateur pour penser que ça va t'enlever de la liberté au contraire ça t'assure de la liberté parce qu'il y a un cadre.”*

Ce témoignage illustre la manière dont une partie des professionnel.les perçoivent la mise en place d'un cadre non plus comme une contrainte, mais comme une condition même de la liberté créatrice, à la fois sur le plan artistique et relationnel.

## 2) La coordination d'intimité, mesure de dernier recours

### a. Une certaine réticence pour filmer les scènes intimes

Les entretiens menés révèlent une forme de malaise, partagé de manière plus ou moins explicite, autour de la représentation des scènes intimes au cinéma. Ce malaise peut provenir du rapport personnel qu'entretiennent certain.es cinéastes et acteur.rices avec la nudité, mais aussi de la charge symbolique que portent ces scènes dans l'espace collectif d'un plateau de tournage.

Pour certain.es réalisateur.rice, la difficulté réside dans la présence de l'équipe technique, qui transforme une scène supposée être intime en un moment d'exposition publique. Pour d'autres, leur rapport personnel aux scènes intimes - en tant que spectateur - influence leur manière de les envisager et de les mettre en scène. Dans les entretiens, un sentiment partagé de gêne, à l'égard du tournage de scènes intimes se dégage de manière récurrente. Ces témoignages mettent en lumière le paradoxe de la scène intime : elle est conçue comme un espace de proximité, mais elle est jouée dans un cadre collectif, lourd de regards extérieurs et de contraintes techniques.

V.M “Ça devient vraiment gênant à reproduire, c'est tout ce qui est dénudé, parce que déjà il y a quand même une équipe derrière, en fait c'est pas comme s'ils étaient que tous les deux à jouer.”

L.F “ Je ne suis pas hyper à l'aise avec l'idée de mettre en scène deux personnes nues qui font l'amour, que ce soit trash et tout ça et du coup, je ne sais pas si j'ai envie de rester proche, de les regarder, de leur dire les choses”. Et je crois que c'est aussi important pour ça qu'il y ait une personne qui puisse faire un peu le relais entre tout le monde. [...] moi personnellement je ne sais pas si je serais à l'aise à dire à un comédien “oh putain il faut que ça aille plus vite”.”

A.P “[...] d'autant que moi, je n'aime pas tellement les scènes d'intimité au cinéma, ce n'est pas un truc en tant que spectateur. Je n'aime pas tellement les tourner non plus parce que finalement, c'est assez technique. [...] C'est des scènes où le plateau, sur le plateau, c'est un peu lourd. Ce n'est pas le plus agréable à tourner. La question [de filmer les scènes d'intimité] s'est beaucoup posée effectivement, surtout, moi je me la suis posée.”

Cette gêne, qui illustre une tension entre le rôle artistique et les réalités corporelles de la direction d'acteur.rices, légitime la présence de médiateur.rices spécialisé.es comme les coordinateur.rices d'intimités.

Cependant, la perception des scènes intimes n'est pas univoque. Pour M.S, réalisateur, celles-ci ne représentent pas forcément une difficulté particulière, à condition qu'elles soient intégrées dans une démarche narrative claire et discutée en amont avec les acteur.rices. Selon lui, leur traitement n'est pas plus problématiques que d'autres scènes de forte intensité émotionnelle :

M.S “Justement, il peut y avoir des rapports de pouvoir, de peur, de conflit, etc. Donc, les scènes d'amour sont plus délicates parce ça crée plus d'intimité, mais elles sont un peu balisées. On en parle avant et ça dure deux, trois prises. Donc, c'est... dans mon expérience, ce n'est pas les choses qui ont été les plus compliquées, par exemple.”

M.S “ça demande de discuter avec les acteurs avant, de dire comment on fait les choses, qu'est-ce qu'on est en train de raconter, comment toi, tu vois les choses, quelles sont tes limites, si ce que tu penses est juste. Donc, il y a plus d'attention quand même qui est portée sur la scène.”

La réticence peut néanmoins s'accroître lorsqu'il s'agit de tourner des scènes de commande, écrites par d'autres et perçues comme non essentielles. La nécessité de ces scènes est donc au cœur des réflexions des réalisateur.rices. Ils.elles soulignent que, dans ce cas, le risque est de placer les acteur.rices dans une position inconfortable :

L.B “Avec la limite qui est qu'effectivement ayant été dans la position d'une cinéaste qui fait un truc de commande notamment pour une série des fois on tourne des scènes qu'on n'a pas écrit donc c'est là que ça peut être intéressant [la coordination d'intimité] parce que si on n'est pas inspiré faut pas les faire..”

A.P “C'est-à-dire quand on écrit un scénario, la nécessité de toutes les scènes est sans cesse rediscutée mais là, particulièrement [...] En l'occurrence, les scènes que j'ai faites

*d'intimité, c'est quand même assez découpé donc il y a plusieurs plans, etc. Et en termes de jeu, ce n'est pas ce qui m'amuse le plus et puis c'est quand même toujours un peu stressant parce qu'on veut que tout le monde se sente bien, que les comédiens et les comédiennes soient bien donc il y a tout un dispositif qui fait que ce sont des scènes qui sont comme une scène d'émotion forte, de larmes, etc.”*

Ces scènes nécessitent un accompagnement attentif pour garantir le bien être des comédien.nes. Pour A.P, réalisateur, la présence d'un coach en amont a constitué une aide précieuse, en tenant un rôle proche de celui du coordinateur.rice d'intimité :

*A.P “La coach qui finalement se rapproche énormément du métier de coordinateur, sauf qu'elle elle était pas sur le plateau, mais tout le travail en répétition je sais que moi ça m'a vachement soulagé qu'elle soit là”*

L'ensemble des entretiens met en évidence une réticence diffuse à l'égard des scènes d'intimité, qui s'explique par des facteurs multiples : gêne personnelle face à la nudité, lourdeur logistique du tournage, rapport ambivalent à leur utilité narrative. Cette réticence renforce la pertinence de la coordination d'intimité comme réponse possible à cette difficulté en jouant un rôle de médiation entre réalisateur.rices, équipes techniques et acteur.rices.

#### **b. Une option à la demande**

Si une réticence à mettre en scène l'intimité est perceptible chez nombre de cinéastes, cela ne veut pas dire que, lorsqu'elles sont tournées, il n'y a pas de médiation. Beaucoup se déclarent prêt.es à recourir à un.e coordinateur.rice d'intimité si les acteur.rices le demandent. Autrement dit, la légitimité de ce rôle semble moins découler d'une initiative du.de la réalisateur.rice que d'une revendication exprimée par celles et ceux qui sont directement impliqués dans la scène.

*M.S “Sur les projets sur lesquels j'ai travaillé, je n'en ai pas ressenti le besoin parce que je sais ce que ça raconte, qu'est-ce que je veux montrer. Je pense qu'il y a un rapport de confiance qui est instauré avec les acteurs, que du coup, ça ne crée pas ce besoin forcément, mais si ce besoin existe de la part des acteurs ou si la production pour des raisons légales a besoin d'un coordonnateur d'intimité, je l'accepterai avec plaisir.”*

Ainsi pour V.M, réalisateur, la fonction de coordinateur.rice est perçue comme une médiation utile, un “tampon” entre acteur.rice et réalisateur.rice, permettant de rétablir le confort et l'équilibre entre les attentes de chacun.e. Toutefois, il précise que son intérêt reste relatif, dans la mesure où il n'est pas personnellement attiré par les mises en scène explicites de la sexualité. Ce témoignage illustre bien la tension récurrente : si certain.es professionnel.les reconnaissent la pertinence du rôle, ils.elles n'en ressentent pas forcément le besoin dans leur propre pratique artistique.

*V.M “C'est faire le tampon entre l'acteur et le réalisateur ? Oui c'est ça. C'est vraiment le tampon entre les deux. C'est trouver le juste milieu parfait pour que tout le monde soit bien. Mais après moi je pense que c'est particulier parce que moi j'ai pas envie de pousser la chose. C'est-à-dire que, dans ce que je vois, je n'ai pas envie de scènes de sexe ou ce genre de choses.”*

*M.S “Mon premier long-métrage est sorti en 2017, donc à cette époque-là, il n'y avait pas trop ça [la coordination d'intimité]. C'est que c'était pas trop... Et déjà, je n'en*

*ressentais pas le besoin, mais ça n'existait pas vraiment, c'était pas en tout cas très connu.”*

Plusieurs réalisateur.rices insistent sur l'intérêt de la coordination d'intimité comme dispositif de régulation des rapports force, en particulier pour protéger les jeunes acteur.rices en début de carrière, plus vulnérables aux pressions du milieu. La dimension protectrice de la profession est perceptible dans plusieurs entretiens.

N.G *“Tout ce qui arrive permet d'atténuer justement le danger du pouvoir qui serait abattu sur de jeunes aspirants.”*

L'intégration de la coordination n'est pas encore perçue comme une nécessité structurelle, mais comme une possibilité “à la demande”, activable si un.e acteur.rice exprime un inconfort ou une volonté claire en ce sens. Le.la réalisateur.rice n'est pas moteur dans la mise en place de la coordination d'intimité.

M.S *“Mais si elle m'avait dit “M.S, je préfère qu'il y ait quelqu'un” il n'y aurait pas de problème, on aurait trouvé quelqu'un. Et jusqu'au bout, on avait l'option qu'il y ait quelqu'un, une coordinatrice ou un coordinateur d'intimité qui puisse être là jusqu'au bout. S'il y avait vraiment besoin.”*

L.F *“Peut-être que les coordinateurs et les coordinatrices sont aussi des gens qui ont peut-être les bonnes paroles, les beaux mots, les bonnes manières qui étirent les choses. Dans les deux cas je trouve ça hyper précieux et important et normal de mettre ça en place.”*

Enfin L.B, réalisatrice, met en avant un autre effet de ce nouveau dispositif : au-delà de sa pratique effective, la simple existence des coordinateur.rices d'intimité oblige l'ensemble des professionnel.les à prendre conscience que des alternatives existent dans la gestion des scènes intimes. Autrement dit, même lorsqu'elle n'est pas mise en place, cette fonction modifie les représentations et incite à davantage de vigilance.

L.B *“Après moi, je trouve ça très intéressant parce que ça fait que maintenant personne peut ignorer qu'il existe des manières de se pencher sur la question et encore une fois je pense que pour des gens qui ne s'intéressent pas à ces scènes qui sont pas prévenants et tout ça, ça les oblige”*

Cette sous-partie met en évidence une dynamique d'ouverture prudente : si les coordinateur.rices d'intimité ne sont pas encore considérés comme un rôle incontournable en amont et lors du tournage, leur légitimité peut être reconnue lorsque les acteur.rices en expriment la nécessité. Ce positionnement “à la demande” traduit à la fois un certain pragmatisme organisationnel et la reconnaissance croissante des conditions de tournages des comédien.nes.

### c. Un “luxe” perçu ou un évitement dissimulé

La question de la coordination d'intimité dans le cinéma se heurte à des contraintes structurelles fortes qui relèvent à la fois des temporalités de tournage et des budgets limités des productions. En pratique, cette fonction, pourtant pensée comme une ressource protectrice et éthique, apparaît souvent comme un “luxe” difficilement conciliable avec les logistiques économiques et organisationnelles du secteur.

L'importance du facteur temporel est largement soulignée par les acteur.rices et les réalisateur.rices interrogé.es. Le temps constitue une ressource rare, dont la gestion stricte conditionne l'ensemble du processus de tournage. Cette contrainte ajoute une pression aux équipes, l'équilibre relationnel est fragile et soumis à des tensions multiples. Dans ce contexte, chaque minute de tournage a un coût.

B.L *“Il faut que tout se passe bien. Parfois, ne serait-ce que quand on part une semaine en vacances entre potes, tout peut éclater en mille morceaux. Donc, sur un tournage, il faut que ça tienne. Parce qu'en plus, il y a des enjeux financiers, il y a des enjeux émotionnels”*

N.U *“Parce que souvent, on s'énervé à cause de quoi ? On s'énervé à cause de l'argent. Parce que ça prend du temps et de l'argent de refaire une prise parce que l'acteur a bafouillé. Et du coup, le producteur stresse. Ce qui stresse, le réalisateur. Et donc, le réalisateur commence à stresser tout le monde.”*

On observe ici la chaîne hiérarchique des pressions qui circulent depuis la production, vers le.la réalisateur.rice et de celui-ci.celle-ci, vers l'ensemble de l'équipe. L'enjeu budgétaire agit comme un catalyseur de tensions réduisant les marges de manœuvre créatives et relationnelles. Plusieurs réalisateur.rices se confient sur la pression ressentie dans des moments de tension, lorsque les scènes ont des enjeux budgétaires importants ou sont difficiles à traiter.

L.F *“Ça, ça a pris beaucoup de temps et du coup, il y avait de la pression parce que ce plan-là coûtait beaucoup d'argent. Donc là, tout de suite, moi, j'avais la pression de fou, des producteurs, de l'équipe, on se disait “putain, si on rate ça, ça fait douze heures que les mecs, ils bossent, machin, il fait nuit, on a froid et tout, on a encore toute la nuit derrière, il faut tenir les autres plans. Celui-ci, il ne faut pas le rater.”*

L.B *“Le problème sur les plateaux, enfin, c'est le jeu, c'est qu'on n'a pas le temps de se mettre à discuter du pourquoi du comment.”*

L.B *“Et puis, pour le coup, on n'a pas répété. C'est vrai que moi, j'étais dans un tel rythme. On a fait le truc le matin même. Mais par contre, c'est vrai qu'on a fait super attention.”*

Les entretiens mettent en évidence une contrainte centrale pour des tournages plus modestes : une temporalité réduite donnée par un budget restreint et pour le tenir, un emploi du temps millimétré préparé en amont. Cette temporalité rend difficile le travail préparatoire des scènes intimes. L.F réalisateur en témoigne :

L.F *“On a tourné le film direct comme ça. Parce que les producteurs, ils avaient un peu de sous. Et que moi et des comédiens, on pouvait rallonger. Et ce qui fait qu'avec, je ne sais pas, 50 000 €, on fait un tournage. Et on tourne comme si c'était un court-métrage, tu vois. Donc, ce qui veut dire que le long, on l'a fait en 15 jours. On tourne en 15 jours. Donc, c'est très, très réduit. Normalement, c'est quand même au moins 25 jours des petits longs et plus quand tu as de l'argent.”*

Dans cette atmosphère de travail le.la coordinateur.rice d'intimité apparaît, pour les réalisateur.rices, comme une charge budgétaire et organisationnelle supplémentaire. Il s'agit d'une ressource envisagée mais rarement prioritaire.

L.B *“J'ai eu...dans un premier temps, j'ai eu un mouvement de méfiance par rapport à ça, parce que malheureusement, je trouve que ça crée encore un poste sur un tournage qui est une dépense d'argent donc que ça va aller... ça va marcher pour les films qui ont de l'argent mais pour les films modestes, c'est pas génial.”*

A.P *“A l'avenir, sur le prochain film, si j'ai des scènes d'intimité et que le budget le permet aussi, même si encore une fois, là pour Film 2, le budget le permettait pas directement.”*

L.B *“Quand on ne peut pas se payer une coordinatrice d'intimé, comme les films d'étudiants par exemple, ce que...j'ai des fois fait des interventions, les étudiants ils disent “bah du coup maintenant il faudrait qu'on prenne une coordinatrice d'intimité ?” je dis “non mais vous n'avez pas de budget, c'est absurde, appliquez déjà les principes”*

M.S *“Mais la question c'est toujours ; tu fais venir quelqu'un en plus qui peut prendre une certaine place, qui doit justifier son salaire aussi en un sens, même inconsciemment. Et ça peut poser tout simplement des problèmes pour tourner. Concrètement, c'est la crainte principale, je pense. Du coup, ça interfère dans... Comme quand tu fais venir... Je ne sais pas, quelqu'un qui fait des cascades, d'un coup, il va prendre... Chaque cascade, ça va être son moment, en fait. Et du coup, ça va prendre un temps fou et ça crée du stress inutile. Ça peut créer l'inverse de l'effet, c'est la crainte que je pourrais avoir, c'est ça.”*

Pour faire face à ces contraintes de temps, certain.nes réalisateur.rices font des choix stratégiques. Ils.elles prennent le temps de travailler en amont du tournage, grâce à cela ils.elles ne se plient pas à l'emploi du temps très précis du tournage ni à la frénésie du moment. Ils.elles peuvent prendre le temps qu'ils.elles souhaitent avec les acteur.rices. Cela leur permet de compenser le manque de temps sur le plateau de tournage et d'intégrer une réflexion autour des scènes intimes.

A.L *“Moi, en règle générale, je prépare beaucoup en amont, notamment parce que c'est une petite économie et qu'on n'avait que 25 jours de tournage, c'est très peu.”*

A.P *“Elle, elle n'était pas là sur le plateau, la coach. Elle s'était vraiment en amont de préparation... Oui, c'était tout en amont. Mais en fait, on aurait beaucoup aimé avoir une coordonnatrice d'intimité. Le problème, c'est qu'on n'avait pas le budget pour.”*

Pour autant, cette approche soulève une limite importante : dans les tournages modestes, les scènes impliquant des figurant.es ou des rôles secondaires ne bénéficient jamais de la même attention que les acteur.rices principaux. Or, les risques liés à la mise en scène des scènes d'intimités demeurent les mêmes, quel que soit le statut de la personne concernée. L.B exprime ce constat de manière critique.

L.B *“Mais c'est vrai que je trouve que ça me fait réfléchir sur ces questions parce qu'en fait, ce que je pense, c'est qu'il n'y aura jamais d'argent dépensé pour une coordinatrice*

*d'intimité sur une scène avec des figurantes, vous voyez, par exemple. Et en fait, je ne vois pas en quoi ce serait moins grave qu'une actrice.”*

*L.B “Et en même temps, pour moi, le moment où les producteurs vont décider de dépenser de l'argent pour, voilà, une scène comme celle qu'on tournait là [scène intime avec une figurante], ça n'arrivera jamais. Ils s'en foutent. Et d'ailleurs, c'était symptomatique puisque moi, je me suis dit, il faut que j'écrive un mail au directeur de prod pour qu'il y ait une trace au cas où, après, il y a d'autres problèmes ou j'en sais rien. Il m'a dit, “tu fais rien”.”*

Enfin, les témoignages rappellent que, même dans des productions plus dotées, la décision d'investir dans un.e coordinateur.ice d'intimité dépend largement de la hiérarchie des priorités budgétaires. A.P évoque la facilité avec laquelle des dépenses supplémentaires sont acceptées pour des aspects techniques, ici pour le montage, alors qu'elles apparaissent moins évidentes pour la protection des acteur.rices. Ce témoignage nuance les discours des réalisateur.rices se cachant derrière leurs budgets pour ne pas employer de coordinateur.ice d'intimité.

*A.P “Je pense que c'était bien de travailler avec la coach même si les comédiens n'en avaient pas besoin, en tout cas ne le demandaient pas. C'était ok pour nous aussi, mais si ça avait été le cas, clairement on aurait trouvé des solutions. Parce qu'en fait il y a quand même toujours des solutions, une production, un budget... mettons je vois sur mon film à la base c'était un million deux le budget et en fait je sais qu'il y a eu des dépassements pendant le tournage donc il y a toujours des solutions. Pareil en montage on a on a changé de monteur en cours de route et donc on a rajouté une semaine de montage ce qui est énorme qui n'était pas prévu dans le budget. Donc en fait les productions trouvent toujours des solutions.”*

L'analyse des entretiens conduit à invalider partiellement cette hypothèse. Si une partie des cinéastes rencontré.es expriment effectivement une forme de méfiance à l'égard de la coordination d'intimité, assimilée à une ingérence dans le processus artistique ou à une menace juridique, cette perception ne saurait être généralisée. Les discours recueillis révèlent plutôt une ambivalence structurelle, dans laquelle la coordination d'intimité est à la fois perçue comme une contrainte et comme un outil de sécurisation favorable à la création. Pour certain.es le.la coordinateur.ice d'intimité incarne une contrainte externe susceptible d'altérer le lien privilégié entre réalisateur.ice et comédien.nes; pour d'autres, il.elle constitue un appui éthique et professionnel garantissant un cadre de travail sécurisé et propice à la création.

Cette diversité d'attitudes s'explique à la fois par la différence de perception de ce rôle, entre outil de médiation et intermédiaire restrictif, par des représentations symboliques du rôle du.de la cinéaste, encore largement associé à une autonomie créatrice souveraine, et par des facteurs structurels tels que les contraintes de budget et de temps.

La position des réalisateur.rices à l'égard de la coordination d'intimité demeure traversée par des tensions entre autonomie artistique et encadrement éthique, mais quand est il du point de vue des interprètes ? Ces dernièr.es, directement concerné.es par la mise en scène du corps et de la vulnérabilité, développent un rapport plus positif et pragmatique à cette fonction. L'hypothèse suivante explore ainsi la manière dont les acteur.rices perçoivent la coordination d'intimité.

## II. Hypothèse 2 : Les acteur.rices considèrent les coordinateur.rices d'intimité comme un soutien essentiel lors du tournage des scènes intimes. Leur intervention permet de dissocier leur implication personnelle de leur performance, renforçant ainsi leur sentiment de sécurité.

Si les acteur.rices expriment le besoin d'un accompagnement spécifique lors du tournage des scènes intimes, c'est que ces dernières constituent, dans le cadre du travail cinématographique, une situation singulière où les frontières entre intimité personnelle et performance professionnelle sont floues. Tel est, du moins, le postulat de notre seconde hypothèse.

Afin de l'interroger, nous avons abordé, au cours des entretiens, plusieurs dimensions du travail d'interprétation : l'écriture et la justification narrative de ces scènes, leur préparation, ainsi que la perception de leur nécessité au sein de l'œuvre. L'analyse de ces matériaux permettra d'évaluer dans quelle mesure les scènes intimes représentent un enjeu spécifique pour les acteur.rices, et si cette spécificité fonde la légitimité d'une médiation professionnelle telle que celle assurée par les coordinateur.rices d'intimité.

### 1) Le rapport à l'intime : un enjeu en soi

#### a. Le flou du scénario : pudeur ou manipulation ?

La scène intime peut-elle être considérée comme tout autre scène ? Ou, parce qu'elle montre ce qui ne doit pas l'être, l'intime, demande-t-il, selon les interprètes, une plus grande précision à l'écriture et une performance davantage technique ?

Les entretiens menés mettent en évidence une écriture des scènes intimes manquant de détails, ce que les interprètes perçoivent comme peu "rassurant" :

A.L *"Je ne sais pas. Je pense que c'est un mélange de pudeur et de paresse. Quelque chose comme ça. Je n'arrive pas bien à le définir mais généralement, ce n'est pas la scène la plus décrite, quoi. Peut-être que ça commence à changer. Je suis en train de penser au dernier scénario que j'ai lu, écrit par un homme, il y avait une tentative d'essayer d'écrire plutôt maladroitement mais en tout cas une tentative, quoi. Et c'est rassurant. Donc peut-être que ça change. Mais moi, j'ai lu beaucoup de scènes de genre « ils s'embrassent, ils s'allongent, ils font l'amour ». Des fois, tu as un adjectif genre « sauvagement » ou je ne sais pas quoi. Là, tu te dis « ok ». On ne sait même pas qui est au-dessus. On ne sait rien."*

Cette absence de précision dans la mise en mots de l'intime crée un espace propice aux malentendus, voire aux abus, en laissant une grande marge d'interprétation à celui ou celle qui met en scène. La réalisatrice L.B. souligne ainsi les risques liés à cette indétermination :

L.B *"En fait ça c'est dégueulasse, enfin voilà, où les metteurs en scène disent "bah allez y faites des trucs" enfin... en fait, au contraire c'est plus une chorégraphie : plus c'est précis, moins il y a risque que ça devienne justement dangereux, que ça dérape"*

Plusieurs cinéastes reconnaissent rétrospectivement avoir manqué de précision dans leurs scénarios, comme en témoigne V.M, qui évoque une incompréhension sur la nature d'une scène de nu.



V.M *“Et en fait, peut-être que j'étais un peu brouillon dans mon explication, et c'est là où elle m'avait dit « Mais en fait, tu veux filmer mes seins, c'est ça? » Mais en plus, pas du tout en reproche. En fait, c'était vraiment « Ok, mais alors, dis-le vraiment, c'est ça que t'as envie de faire? » Et moi, c'était pas du tout l'intention. Moi, j'avais pas du tout envie de faire de nu. Pas du tout. La seule chose que je voulais de nu, c'était leur dos.”*

V.M *“Sûrement des mauvaises expériences aussi. Peut-être qu'elle avait envie de savoir parce qu'il y en a qui lui ont dit de faire des choses alors que ce n'était pas dit. C'est toujours ça.*

“Rozenn *“Et du coup en parlant de l'écriture, toi, quand tu l'as écrit, est-ce que tu détaillais la scène ?*

V.M : *Pas assez, mais je m'en suis rendu compte un peu tard.”*

La question du regard est revenue plusieurs fois lors des entretiens : même lorsqu'il est prévu qu'un corps soit dénudé, la manière dont la caméra cadre certains détails et l'angle de prise de vue modifient radicalement la portée symbolique et émotionnelle de la scène. Ces choix de mise en scène, rarement explicités à l'avance, induisent une différence de tournage mais aussi une différence de représentation du corps à l'écran.

A.M *“Je dirais pas à la lecture, parce qu'à la lecture, je trouve que ça reste quand même flou, surtout qu'ils ne disent pas ce qu'on pourra [faire]. Donc, déjà, si on dit que la personne est complètement nue, mais qu'on la filme de dos, ça change tout à si elle est nue, mais qu'on la filme de face. Enfin, je trouve que dans les scénarios, il n'y a pas assez de détails pour comprendre qu'est-ce que ça implique comme partie du corps, qui va être vu, sous quel angle, quel type de position il va y avoir; etc. Ca, il n'y a pas forcément écrit, quoi. Genre, elle est assise sur lui, enfin, ça, il n'y a pas écrit.”*

Ce flou scénaristique est perçu par les enquêté.es comme le signe d'un manque de clarté dans les intentions du/de la réalisateur.ice, voire comme une stratégie implicite de maintien de son pouvoir décisionnel sur le plateau. La question de la confiance rejoint alors celle du rapport de force. L'absence de détail permet en effet au réalisateur ou à la réalisatrice de conserver la maîtrise du sens et de la forme de la scène jusqu'au tournage. L'acteur.ice se retrouve alors confronté.e à une asymétrie de pouvoir, renforcée par la temporalité du tournage et la pression collective du plateau. Il.elle dispose rarement des conditions nécessaires pour exprimer un désaccord ou refuser une proposition.

L'actrice A.L dénonce un processus où la spontanéité des réactions prime sur le consentement.

A.L *“Je pense qu'une des grandes erreurs que font les réalisateurs et les réalisatrices, ou avec les acteur.rices c'est de croire qu'ils gagnent à nous manipuler et à nous laisser dans le secret. Ça c'est une erreur fondamentale. Je pense qu'on peut vraiment faire confiance aux acteur.rices et qu'on est des très bons complices pour raconter une histoire. On est même là pour ça. Et ceux qui se disent qu'on va leur faire des surprises, on va pas leur dire, ils sont pas au courant, c'est un massacre. C'est ce qu'on a fait à Maria Schneider. Je pense que là c'est le pic de ça.”*

Contrairement à d'autres types de scènes, les scènes intimes reposent davantage sur le langage corporel que sur le dialogue. Leur absence de description scénaristique laisse une grande marge de manœuvre à l'improvisation, contraignant parfois les acteur.rices à mobiliser leur propre vécu ou leur intimité émotionnelle pour jouer, au risque de brouiller les frontières entre soi et le personnage fictionnel. Le "je" se perd alors dans le jeu d'acteur et le tournage impose de puiser dans ses ressources personnelles.

A.M *"Peut-être que pour des scènes comme ça [d'intimité], la part [d'improvisation sur les déplacements, les mouvements corporels et les dialogues] est un peu plus grande parce que là pour le coup comme c'est très langage corporel, c'est plus large quoi, et en même temps, pas tant que ça parce que c'est vrai qu'on reste quand même dans la continuité du truc... enfin après on propose parfois des choses un peu étonnantes mais soit ça prend soit pas, soit ça peut inspirer les real et ils disent "ok super on part un peu plus vers ça" et tout.. soit ils vont recadrer vers autre chose."*

Un processus de création qui est perçu par les enquêté.es comme une attitude voyeuriste, en laissant les acteur.rices jouer sans instructions précises, la demande des cinéastes est interprétée comme une demande symbolique de montrer comment il.elles font l'amour. Le "fais comme tu le sens" évoqué par plusieurs enquêté.es résume bien cette délégation implicite, qui expose les comédien.nes à une double injonction : jouer et ne pas jouer.

A.L *"Moi, j'ai l'impression qu'à chaque fois, je dois tirer les vers du nez pour avoir des réponses. Que ce n'est pas... L'idée n'est pas forcément claire dès le départ. [...] Et le pire, c'est quand tu entends « Faites comme vous le sentez. » Ça, il faut vraiment, vraiment... C'est très dangereux d'entendre ça parce que... Non, on ne va pas faire comme on le sent parce qu'il ne s'agit pas de désir. Il s'agit de jouer. Il s'agit vraiment de raconter quelque chose. Moi, quand je suis sur un plateau, je suis là pour transmettre une histoire. Et si là, je n'ai plus d'histoire à raconter, je n'ai pas les outils. Si tu me dis « Ah, mais pendant ces quelques minutes de tournage, ce que je veux, c'est la vérité. » Ça, c'est insupportable à entendre. C'est-à-dire ma sexualité. Il faut vraiment arrêter ça au plus vite, quoi. Mais je pense que beaucoup de réals sont chargés par ce truc voyeur de se dire « En gros, montre-moi comment tu baisses. » Alors que c'est une absurdité totale. Déjà parce que ça fait des jours et des jours que j'incarne un personnage qui dit des choses que je ne dirais pas, qui fait des choses que je ne ferais pas. Et là, d'un coup, pour une scène de sexe, je devrais te livrer mon intimité pure."*

Même si les réalisateur.rices perçoivent ce manque de clarté et essaient d'en atténuer les effets, il semble que l'ensemble des équipes n'y accorde pas une grande importance, comme en témoigne la réalisatrice L.B lorsqu'elle parle d'une commande d'épisode de série :

L.B *"Et c'est vrai que c'était très flou ce qui était écrit dans le scénario. Donc moi, j'avais écrit un truc un peu plus précis. Et je voulais qu'on voit que le personnage... En fait, c'est une scène avec un des personnages masculins importants, un acteur qui a une grosse place dans la série. Et les filles qui étaient en face de lui, c'est des figurantes, pas du tout des comédiennes connues. [...] Et donc, j'avais écrit un court texte que j'avais fait passer à mon équipe pour qu'il fasse passer. En fait, je pense que ce texte n'est jamais passé."*

Une tendance générale à l'approximation semble se dégager, révélant la difficulté structurelle qu'ont les cinéastes à verbaliser et à anticiper l'intimité à l'écran. Quelques enquêté.es, ayant déjà travaillé avec des coordinateur.rices d'intimité, ont répondu à cette question en affirmant que ces scènes étaient écrites de manière très chorégraphiées.

O.L. *“Ça dépend des scénarios, mais moi, tous ceux que j'ai lus, pas forcément dans tous les détails. Mais si, en plus, si, en général, c'est assez détaillé parce que justement, c'est comme une chorégraphie. C'est pas hot, tu vois. C'est plus assez factuel, en fait.”*

Dans cette perspective, le rôle du.de la coordinateur.rice d'intimité apparaît comme une réponse possible à ces zones d'incertitude. En apportant un cadre clair et un langage commun autour des gestes et des intentions. Il.elle permet de réintroduire une transparence dans le processus de création. La coordination d'intimité agit alors comme un outil d'explicitation et apporte une dimension chorégraphique, réduisant ainsi le risque de malentendus ou de dérapages liés à l'ambiguïté scénaristique.

N.U. *“Ça se clarifie, bah avant, surtout pendant la préparation avec C.C [coordinatrice d'intimité] et donc, ce qui fait que non, non, c'est écrit, juste, “ils font l'amour”. C'est tout. Ou alors, éventuellement, il peut y avoir un truc genre, “elle s'écarte, et il hésite, et puis finalement, il y va.” Tu vois, ça peut être ça. Mais il n'y a pas... “Elle est là, à califourchon”. et il n'y a pas de description hyper précise comme ça. Ça, c'est des choses qui se clarifient avec la coordinatrice d'intimité. Et le but, c'est que quand on arrive au plateau, tout le monde sait exactement ce qui va se passer. Il y a aucune surprise sur le plateau. S'il y a une surprise, c'est qu'il y a un problème.”*

#### b. Le pouvoir créateur : l'oeuvre comme condition

Pour accepter de tourner une scène intime, les acteur.rices ont besoin d'en comprendre le sens. Se mettre à nu, dans tous les sens du terme, n'est jamais perçu comme un geste anodin. Ce dévoilement ne peut être envisagé que s'il s'inscrit dans une logique narrative claire, au service de l'oeuvre. La justification de la scène constitue donc une condition essentielle : les comédien.nes expriment le besoin de savoir pourquoi cette scène de nu est nécessaire, ce qu'elle raconte, et ce qu'elle cherche à représenter.

A.L. *“J'essayais d'engager la conversation pour essayer de comprendre l'enjeu des scènes. Elles n'étaient souvent pas écrites, ces scènes. C'était juste “ils font l'amour”, je sais pas quoi. Donc, moi, j'avais tendance à demander quoi, comment, pourquoi. [...] Et souvent, je pense que les réalisateur.rices eux-mêmes, elles-mêmes, ne savaient pas ce qu'elles voulaient, ce qu'ils voulaient. Donc, il y avait un vrai “bon allez-y”, quoi, qui est dramatique. Enfin, déjà, en soi, très dangereux et en plus, qui est dramatique sur ce que racontent ces scènes. Pour moi, ces scènes, elles devraient être l'équivalent de nos scènes de dialogue. En tout cas, elles sont censées avoir un impact sur la narration ou sur l'enjeu des personnages qui ont leur place dans le récit, quoi. Et je pense que ce n'est pas toujours le cas. Je pense qu'il y a une part voyeuse là-dedans. Il y a une part de pure... “J'ai envie de tourner une scène de cul à ce moment-là”. Et ça se reconnaît dans les films.”*

Cette exigence de sens est étroitement liée à une réflexion plus large sur la représentation des corps et des genres à l'écran. Plusieurs enquêté.es affirment qu'ils acceptent plus volontiers de jouer une scène intime lorsque celle-ci s'inscrit dans une démarche qu'ils jugent juste. Si le message porté par la scène entre en résonance avec leurs valeurs, cela renforce leur

engagement. À l'inverse, lorsque la scène apparaît gratuite ou simplement spectaculaire, une réticence apparaît.

N.U. *“Complètement. Et parce que c'est une très bonne question [sur la nécessité de filmer les scènes intimes] parce que dramaturgiquement, il y a toujours la question : est-ce qu'on n'est pas en train de se rincer l'œil ? Est-ce que... Pourquoi est-ce qu'on montre ça ? Qu'est-ce qu'on veut montrer ? Qu'est-ce qu'on veut dire ? Pour “personnage principal”, c'est une personne... Le nombre de ses amants fait aussi partie de sa légende. Et c'est quelqu'un qui était ouvert et qui a transformé les mœurs, qui a transformé la littérature sur plein de choses mais qui a aussi transformé les mœurs.[...]Je me disais c'est génial sur une heure de grande écoute, un truc qui va être regardé par 6 millions de personnes, on leur montre une grosse scène gay. Et j'étais très contente. Tu vois, je me disais parce qu'il faut... Les objectifs, ils sont pas seulement esthétiques et artistiques. Genre, je sens que c'est pas le truc de plus grande qualité que j'ai fait mais c'est le truc de plus grande visibilité. Et je me dis c'est important de pouvoir représenter cette scène devant plein de gens.”*

A.M. *“Moi, je trouve que la majorité du temps, elles ne servent à rien, les scènes de sexe dans les films. Et d'ailleurs, celles que j'ai faites dans les films dont je parle, en général, elles ne servaient à rien. Donc, en général, c'est pour ça que je n'ai pas envie de les faire, parce qu'on est trop dans un système où il y a plein de scènes de sexe, c'est juste parce que ça a toujours été comme ça, quoi. Il faut qu'il y ait la belle-fille qui fasse l'amour avec le héros, quoi. C'est le topo classique, quoi. Et je n'aime pas trop le principe du... c'est passage obligatoire, quoi”*

A.M. *“Après, ça ne m'a pas empêché d'aller à des castings où il y avait ça. [...] Parce que je ne veux pas non plus être en mode puriste. Si je ne trouve pas ça utile, je ne le fais pas, quoi. Genre, je ne me dis pas que je comprends... Enfin, que je suis à même de dire ce qui est nécessaire ou pas dans un film. Enfin, chacun sa subjectivité. Et puis, il y a des gens pour qui ça va m'échapper. Mais ça va être hyper intéressant pour eux, cette scène.”*

L'importance de “croire en l'œuvre” revient fréquemment dans les entretiens. Lorsqu'ils elles ont confiance dans la vision du/de la réalisateur.rice, les acteur.rices se disent prêt.es à aller loin, parfois même à franchir certaines limites, à condition que cela serve le récit. Le pouvoir créateur apparaît alors comme la condition de légitimité des scènes intimes : c'est la force du projet, la cohérence du propos et la clarté de la direction artistique qui fondent le consentement et l'adhésion des interprètes.

Une perception que l'on retrouve notamment dans les propos d'une actrice évoqués par le réalisateur V.M :

V.M. *“Et elle disait que si c'était pour l'œuvre et tout ça, il n'y avait pas de soucis. On pouvait faire ça. Mais moi, ce n'est pas du tout ce que j'avais envie de faire.”*

V.M. *“Parce que, voilà, elle dit, «mais pour le projet, moi je m'en fous, si d'un coup tu te dis, ouais, ça, ça marche pas, et bien ensemble, on peut composer autre chose et faire une scène qui me plaît pas forcément». Mais elle dit «en fait, moi je suis au service de l'œuvre»”.*

*J.G “Quand on pensait pouvoir tout accepter pour le travail parce que c'est pour l'amour de l'art et on y va, on se rend compte qu'il y a quand même des choses qui nous dérangent.”*

Plus spécifiquement, les enquêté.es expriment parfois la nécessité de trouver dans le.la réalisateur.rice, un.e artiste qui insuffle au reste de l'équipe sa vision de l'œuvre. Certains des extraits ne mentionnent pas directement le tournage des scènes intimes mais témoignent de l'importance du.de la cinéaste dans l'engagement des comédien.nes dans la projet cinématographique.

*J.G “Se ranger derrière l'idée de quelqu'un et la vision de quelqu'un, ça permet aussi d'avancer le plus rapidement possible dans le bon sens, je pense. Mais ça en tient à la responsabilité du réal ou de la réal, de connaître la responsabilité que ça demande et de ne pas faire n'importe quoi avec.”*

*N.G “avec un individu comme moi elle est largement bienvenue l'autorité quand elle est structurée et lumineuse. Il faut que tu me passionnes.”*

*N.G “qu'est-ce que c'est bien d'être dirigé quand tu es dirigé par une personne qui a une vue d'ensemble qui pousse avec style et harmonie c'est fabuleux c'est rare c'est pas si fréquent.”*

Cette posture évolue également selon les trajectoires individuelles : plusieurs comédien.nes soulignent que leur rapport à la nudité ou à l'intime change avec le temps. Ce qu'ils.elles acceptaient de faire à un moment donné de leur vie ou de leur carrière ne leur semblerait plus envisageable aujourd'hui. Ces variations traduisent une forme d'émancipation professionnelle et personnelle.

*Rozenn “En tant qu'acteur est-ce qu'il y a des scènes pour vous qui sont plus dures à tourner que d'autres ?*

*N.G : Oui la nudité. Aujourd'hui je voudrais plus. Il faudrait vraiment que j'ai le premier rôle avec un super auteur pour le faire. Je l'ai fait, j'ai vraiment donné de ma personne pour les films comme je vous disais tout à l'heure parce que ça va au-delà moi mais.... ouf, c'est particulier quand même c'est particulier. J'en reviens pas même d'ailleurs il faut vraiment que j'aime ce métier c'est.... tu... t'es à nu, t'es à nu c'est chaud quand même. Je l'ai fait plusieurs fois et en plus dans des films où il y avait très peu d'argent mais j'aimais beaucoup le réalisateur [...]il y a un temps pour tout, j'étais prêt à ça à ce moment là, aujourd'hui ça me ferait chier.”*

*A.L “Je savais comment c'était tourné. [...]On s'était mis d'accord sur quelle position ce serait, quel type de... finalement, de sexe ce serait, et que... On s'était tout dit avant, mais c'était... J'étais anxieuse avant quand même, mais... Mais bon... Je pense que c'est vraiment par le dialogue avec la réal. Je savais pourquoi on le faisait. Je me sentais très impliquée dans le projet. Je ne me sentais pas du tout objet, mais je me sentais vraiment sujet de ce personnage et de ce film. Et c'est ce qui fait que ça a été possible. Mais ça, je leur ferais plus. C'était aussi un... Ça dépend de la période de vie.”*

Dans cette logique, la présence d'un.e coordinateur.rice d'intimité peut être perçue comme un tiers garant de cette cohérence. Certain.es enquêté.es y voient un moyen de questionner la

nécessité même de la scène, de vérifier qu'elle répond bien à une intention artistique et non à un simple désir voyeuriste. Le rôle du.de la coordinateur.rice dépasse alors le cadre technique : il.elle contribue à redéfinir le pouvoir créateur en y introduisant une dimension éthique, où la mise en scène de l'intime se pense autant comme un geste esthétique que comme une responsabilité.

J.G *“Et le fait d'avoir une tierce personne, c'est formidable parce que ça permet justement de mettre un filtre, de se faire comprendre avant tout par une tierce personne sur ce qu'on veut voir, ce qu'on ne veut pas voir, et d'éviter de céder à son potentiel besoin un peu voyeuriste quand on est réal. J'imagine qu'il y a ce côté-là quand même. Quand on réalise, quand on filme des images, c'est qu'on aime les gens, c'est qu'on aime les voir évoluer dans l'espace. Donc probablement, il y a une part même inconsciente chez certain.es réalisateur.rices. Quand il y a une scène belle, qu'ils trouvent belle, une scène d'amour, peut-être que certaines fois, il y a des réels qui n'ont pas envie de couper tout de suite parce qu'ils trouvent ça beau ce qui se passe et ils se racontent leur histoire et leur scénario et tout. Donc ça permet de dresser une ligne claire entre la fiction et la réalité.”*

Cette légitimité conférée à l'œuvre peut produire un effet paradoxal : en érigeant la création en valeur suprême, elle tend à renforcer l'adhésion des comédien.nes à la seule volonté du.de la cinéaste. Dans cette perspective, l'acteur.rice se place entièrement au service d'une vision artistique perçue comme transcendante, reléguant toute médiation extérieure, telle que la coordination d'intimité, au second plan. La relation de création se veut alors exclusive et repose sur la confiance mutuelle et le partage d'une même intention esthétique.

V.M *“Elle me disait, enfin, c'est ce que je t'avais dit «moi, je n'ai pas besoin de coordinatrice d'intimité ou de coordinateur d'intimité. Moi, je veux que mon rapport il soit avec toi et qu'ensemble, on crée quelque chose».”*

Ce témoignage illustre la tension entre la croyance en la pureté du lien artistique et la mise en place de dispositifs visant à encadrer ou sécuriser ce lien. L'argument de la création partagée, bien qu'il valorise la complicité entre les acteur.rices et le.le la réalisateur.rice, peut aussi servir de justification implicite au maintien d'un pouvoir asymétrique.

### c. Un rapport différencié à l'intime selon le genre ?

Les entretiens mettent en évidence une différence dans la manière dont les acteurs et les actrices envisagent leur rapport à l'intime. Notre hypothèse de départ, selon laquelle les actrices expriment un besoin plus fort d'encadrement et d'accompagnement dans les scènes de nudité ou de sexualité, trouve ici un écho. En effet, les femmes sont davantage confrontées à des situations de malaise, de violences symboliques ou de comportements sexistes au sein de l'industrie cinématographique. Elles apparaissent plus sensibles à la question du cadre et à la nécessité de repenser les conditions de tournage de ces scènes.

À l'inverse, plusieurs acteurs masculins affirment ne pas se sentir particulièrement concernés par un besoin de protection ou de médiation. Les termes de “gêne”, “pudeur” ou “malaise” reviennent de manière récurrente dans les témoignages des comédien.nes, mais sont peu évoqués par les hommes : ils se décrivent comme à l'aise, peu concernés par la question de la nudité, ou simplement “pas gênés”. Cette absence de malaise exprimée est-elle également vécue ? En tous cas, elle est à mettre en relation avec une socialisation masculine qui valorise la maîtrise de soi, la distance émotionnelle et la non-vulnérabilité.

O.L *“Moi, je n'ai jamais de problème. Enfin, je vais très bien et tout. Parce que je pense que j'ai... Il y en a qui, et c'est normal, qui le vivent de manière très intense. Même pas forcément juste les scènes d'intimité.”*

Au-delà de cette absence de gêne, certains enquêté.es évoquent même une forme de satisfaction masculine associée à ces scènes. Le réalisateur V.M souligne ainsi la différence de rapport entre son acteur et son actrice lors d'un tournage :

V.M *“En vrai, mon acteur, je lui en parlais, il s'en foutait. Il était presque content de faire ça. Il y a quand même deux poids, deux mesures. C'est malheureux, mais lui était content. Il disait... « je serai avec une jolie femme dans un lit, on va me mettre en scène, pourquoi pas? » Sans pour autant être malsain ou quoi que ce soit, mais la scène ne le dérangeait pas du tout. Elle, pas vraiment non plus. Elle voulait juste savoir.”*

A.M *“Lui, le comédien, il était là en mode, « Moi, ça ne me dérange pas de ne pas en avoir [des protections] et tout, ça ne me gêne pas, ça ne me met pas mal à l'aise» Et genre, heureusement, moi, je lui ai dit, genre, « Non, mais genre, tu le mets, quoi. C'est évident que tu le mets.» Et bref, quand même, même si ça ne collait pas, genre, ça faisait un tout petit truc. Enfin, bon, voilà. Et moi-même, dans mon esprit, ça me rassurait.”*

Cependant, cette posture mérite d'être nuancée : certains acteurs évoquent malgré tout un inconfort lié à la dimension intime de la scène et à la situation de tournage en elle-même : le fait d'être nu devant une équipe nombreuse. Ce malaise, souvent minimisé par les acteurs, témoigne d'une forme de vulnérabilité commune aux comédien.nes.

N.G *“Les scènes d'intimité c'est particulier, il faut vous dire que quand même tu vas sortir d'une pièce t'as 40 personnes [...] t'en as qui t'aiment bien t'en as qui t'aiment moins et d'un seul coup tout le monde va voir ta physionomie intime, c'est chaud.”*

J.G *“Je dis oui, oui. Oui, tout ce que tu veux, tout ce que tu veux tant que tout le monde est content et que c'est comme si j'essayais de, comment dire, c'est comme si j'essayais de désamorcer l'importance et l'enjeu que ça a, tu vois. Mais parce que probablement que ça en a pour moi aussi et que j'essaie d'enfouir un petit peu le truc sous le tapis en me disant, bon ben, faisons ça le plus vite possible, comme ça c'est réglé et c'est bon”*

De l'autre côté, certaines enquêtées affirment ne pas être particulièrement pudiques ou gênées, montrant que la question du genre ne détermine pas de manière systématique la relation à l'intime. Néanmoins, les expériences des actrices traduisent souvent une vigilance accrue : leur rapport au corps filmé reste marqué par la conscience d'un regard sexué et par la crainte du jugement ou de l'objectivation.

V.M *“L [actrice] avait été un peu gênée par le fait qu'on ait des scènes où on voit son dos, du coup automatiquement on voit ses seins. Alors elle, elle faisait en sorte de tenir son drap, mais ce n'était pas pratique. Et du coup, elle a trouvé un super moyen. C'était de... Les scotches, oui il y avait des cache tétons, et en fait elle se baladait comme ça et elle disait «mais je suis un garçon» et là elle pouvait faire ce qu'elle voulait elle avait aucune gêne même si son drap tombait. Ça a été une bonne solution pour elle.”*

Enfin, la distinction de genre se manifeste dans la manière dont les coordinateur.rices d'intimité sont perçu.es. Les acteurs reconnaissent souvent l'intérêt de ces dispositifs, mais les envisagent comme un soutien destiné avant tout à leurs partenaires féminines. Cette perception témoigne d'une forme de décentrement : les hommes se perçoivent rarement comme sujets pouvant avoir besoin d'un accompagnement à propos de ces scènes. Le recours à une coordination d'intimité leur semble avant tout légitime pour protéger les femmes, dont les corps, plus sexualisés à l'écran, sont également les plus exposés aux abus.

O.L *“Je pense que moi, c'est plus pour ma partenaire que j'aime bien qu'il y ait quelqu'un... enfin qu'on se retrouve pas à livrer à nous-mêmes. Bon, bah, allez, allez. Moi, personnellement, j'ai pas besoin... Enfin, je suis pas traumatisé par ce genre de truc. Et j'entends totalement si ça fait bizarre pour certains. Moi, ça va. Je pense aussi parce que je l'ai fait plusieurs fois et que je sais que c'est une chorégraphie.”*

J.G *“C'était moins pour moi que pour les partenaires féminines en général. Mais il faut savoir aussi dire que c'est très bien, il faut fermer sa gueule et être dans le coin du canapé, écouter et dire oui, oui à ce qu'on te demande. Tu vois ce que je veux dire ?”*

J.G *“Ça dépend des acteurs. Moi, non. Mais souvent, c'est plus les actrices. Ce qu'on comprend, parce qu'on demande aux femmes d'être beaucoup plus sexualisées avec les hommes. Donc, et souvent, les réalisateurs, parfois, ont pu en profiter par le passé. Donc, aujourd'hui, c'est plutôt les actrices qu'on protège à juste titre. Mais du coup, il va avoir parfois dans les contrats des actrices une clause de non-nudité.” “Moi, je n'ai pas ça. Non, je ne ressentais pas le besoin. Non, non. Je me dis si c'est la vie qu'on représente. La nudité, ça fait partie de la vie. Donc, non, non.”*

A.P *“On a posé la question évidemment de “est-ce que vous voulez un coordinateur d'intimité ou quelqu'un ?”, on aurait trouvé des solutions, c'est aussi...c'est là où il [F, acteur principal] m'a dit “bah non moi j'aime pas spécialement et j'en ai pas besoin” et A [deuxième actrice principale] elle a dit la même chose sauf qu'elle était en sa présence et lui venait de répondre ça.”*

## 2) La fabrique du consentement dans le cinéma

### a. Être docile pour entrer dans l'arène ?

Les entretiens mettent en lumière la manière dont la socialisation professionnelle des acteur.rices, notamment en début de carrière, s'articule autour d'un impératif implicite de docilité. Le cinéma, perçu comme un espace difficile et hiérarchisé, tend à encourager une attitude de gratitude et de disponibilité totale envers l'équipe de création, au risque que l'engagement artistique se transforme en soumission.

Plusieurs témoignages traitent de la docilité comme condition d'accès au métier. Cette logique d'obéissance intériorisée illustre la précarité du statut d'acteur.rices débutant.e, où l'urgence et l'envie de travailler prime sur certaines considérations artistiques ou éthiques.

A.M *“Je m'étais dit [à 15 ans], si on me propose un film où je dois me mettre nue, j'accepterais. Et même à 16 ans, 17, 18 ans, quoi, je me disais. Parce que j'étais très à l'aise avec ma nudité et ma sexualité, déjà. Et parce que je savais que tous les rôles principaux de fille, il y a toujours une scène d'amour, de sexe. Et du coup, je me disais,*



*dans la balance, je préfère avoir un rôle principal et devoir montrer mon corps plutôt que de refuser juste parce que je suis gênée.”*

*L.C “C'est un endroit [le milieu du cinéma] où on est très soumis pour le coup. Enfin mon corps était à la merci, enfin après moi je vivais comme ça aussi, enfin je veux dire ça me dérangeait pas quoi. J'étais tellement contente d'entrer dans le milieu du cinéma que j'étais vraiment prête à tout pour y rester et pour apprendre des choses.”*

*O.L “Mais au début, j'aurais passé des castings pour n'importe quoi, maintenant, j'essaye d'être un petit peu plus... J'ai fait des projets qui ne me parlaient pas trop et ça m'a... En vrai, ça m'a saoulé”*

*B.L “Non, mais quand j'y repense, je me dis que... Bon, après, je débute. Et aujourd'hui, je sais que je n'accepterai pas le quart du comportement du réalisateur à cette époque. [...] Et comme on était tous jeunes et débutants, on voulait tous participer, donner le meilleur de nous-mêmes. Et je pense que dans ces cas-là, il peut y avoir un manque de recul, une confiance un peu trop aveugle en le réal, qui aussi se permet, je ne sais pas, encore une fois, de nous prendre pour ses marionnettes.”*

Ces témoignages révèlent un paradoxe : la volonté d'émancipation individuelle et de progression professionnelle se heurte à la nécessité de plaire et de se conformer, dans un champ artistique encore profondément structuré par des rapports de dominations genrées. Ce n'est qu'avec le temps que s'affirme une forme de réappropriation du pouvoir décisionnaire. Cette évolution traduit un lent apprentissage de l'autonomie et la conquête d'un espace de légitimité dans un environnement où la dévotion demeure la norme implicite.

*O.L “Je pense qu'aujourd'hui... Un exemple, ce serait que je ne vais pas hésiter à réclamer une autre prise. Là où avant, j'aurais dit « Ok, très bien, je fais comme on dit. » Ou si je ne suis pas d'accord, c'est rare, mais si je ne suis pas d'accord avec une direction d'acteur, je pense que là, j'oserais plus en parler avec le ou la réal”*

*B.L “En tout cas, je sais que je ne me rendais pas du tout compte de ce que je faisais quand j'avais la vingtaine. J'étais peut-être juste bête... comment la machine va-t-elle retranscrire ça ? ahah. Mais voilà, je pense qu'il faut faire très attention.”*

*A.L “Mais ça m'a pris un peu de temps à oser demander, parce qu'il y a une espèce de truc très difficile pour les actrices, je trouve, d'oser, en tout cas, moi, de ma place, poser des questions. C'est toujours difficile. Il y a une vraie crainte, dès le début d'une carrière, de se dire qu'on va passer pour une chieuse. Du coup, on a une vraie culture d'être de bons soldats qui vont exécuter tout ce qu'ils nous ont demandé. Donc, je pense que j'ai mis du temps à poser les bonnes questions et à avoir l'assurance de pouvoir le faire.”*

L'emploi du terme “bons soldats” pour qualifier la posture attendue des jeunes comédiennes met en évidence la militarisation symbolique du plateau : un lieu où l'on exécute les ordres avant d'apprendre à questionner. Le témoignage du réalisateur A.P à propos de son actrice principale, peut se mettre en parallèle avec la crainte des actrices de ternir leur réputation au sein du réseau cinématographique français, un milieu où la culture de la docilité est valorisée. Cette vulnérabilité structurelle, combinée au désir de pratiquer un métier “passion”,

renforce la reconnaissance et la dépendance des acteur.rices envers les réalisateur.rices, qui détiennent le pouvoir créatif et décisionnel sur les productions.

AP *“Dans le long-métrage, effectivement, A, elle disait tout le temps, “mais merci, merci de m'avoir choisi”, etc. Et moi, je disais, “bah non, merci, enfin, il ne faut pas me remercier, enfin, je t'ai choisi parce que tu es parfaite pour le rôle et parce que tu vas... parce que je suis sûr que tu vas être incroyable dedans et c'est moi aussi qui peut dire merci”, enfin, dans ce cas, tout le monde se dit merci.”*

Ainsi, entrer dans le milieu du cinéma français implique, pour les jeunes interprètes, d'endosser une posture de disponibilité et de soumission par nécessité. Cette docilité initiale, souvent confondue avec de la motivation ou de la passion, révèle les rapports de pouvoirs sous-jacents à la production cinématographique. La conquête ultérieure d'une parole légitime, celle qui permet de dire “non”, de poser des limites ou simplement de poser des questions, constitue dès lors un geste politique autant qu'un apprentissage professionnel.

b. Oser dire non : un privilège réservé à certain.es

Les entretiens soulignent que la capacité de refuser ou de négocier sur un plateau n'est ni universelle ni équitablement répartie. Elle dépend largement de l'expérience, du genre, du statut et de la notoriété de l'acteur.rice. La question du consentement sur le plateau se joue à la fois sur le plan individuel et sur celui de la structure professionnelle : la parole de refus est souvent perçue comme risquée, pouvant exposer les comédien.nes à des jugements ou à des désavantages dans le réseau professionnel.

Plusieurs entretiens montrent à quel point le consentement peut être conditionné par la présence des équipes et la pression implicite du plateau de tournage, B.L actrice en fait part en mentionnant qu'aujourd'hui elle “ne remet plus en question son existence en question” lors de son arrivée sur le plateau. Le courage de refuser peut être limité par la sidération du moment, la peur des conséquences professionnelles et par l'inégalité de pouvoir sur le plateau. Les rapports entre les acteur.rices ou avec le.la réalisateur.rice peuvent amener à des abus de pouvoir ou à des dépassements de limites, notamment lors du tournage.

V.M *“je me suis rapproché pour faire en sorte que personne n'entende et je lui ai dit «est-ce que ça te dit qu'on fasse ce dont on avait parlé, la scène où tu es torse nu ?» Elle a dit «oui, pas de problème, je vais me préparer».. [...] l'idée, c'était pas de peser ce truc de... «Ça ne te dérange pas que...» Et que tout le monde regarde et que tout le monde attende qu'elle dise oui.”*

A.P *“Après on s'est un peu tous posé la question de comment de trouver la meilleure personne, donc ça pouvait pas être moi ça pouvait pas être lui [F, le deuxième acteur principal, plus expérimenté, ne ressentant pas le besoin d'avoir une coordinatrice d'intimité], pour plus tard, discuter avec A [actrice] et s'assurer que véritablement elle en ressentait pas de besoin [d'avoir un.e coordinateur.rice d'intimité] ou si elle avait juste dit ça pour faire bien quoi, pour pas paraître chiant”*

Le discours de N.G dévoile un paradoxe significatif. Il affirme jouir d'une liberté d'expression totale dans le milieu du cinéma, mais cette autonomie semble se suspendre dès lors qu'il s'agit de la pratique concrète du tournage, et en particulier de celui des scènes intimes. Il admet qu'il “prend sur lui” face aux directives du.de la cinéaste, sans poser de question.

N.G *“Non je n'ai jamais eu peur, je pense même que je me suis trop exprimé donc ça a plu à certains et à certaines et puis à d'autres qui ont dit “il est complètement fou”, non j'ai toujours dit comment mon coeur bat. Je veux dire j'aimais ce que tu disais ou faisais ça se savait, je n'aimais pas ce que tu disais ou faisais, ça se savait. Non je ne me suis jamais oublié pour obtenir ou ne pas obtenir quelque chose, impossible.”*

N.G *“Donc aujourd'hui les séquences que j'ai tournées de nudité, non j'ai pas été du tout maltraité mais ça va j'ai choisi des facteurs, personne m'a forcé c'est vrai que quand t'es dans le film tu vas pas dire au réalisateur “ah bah non ça me fait chier” tu le fais, tu prends sur toi. Et puis t'es pas tout seul, tu partages la chose avec ta partenaire en l'occurrence. Non j'ai pas eu de problème.”*

Le consentement, bien que explicitement revendiqué (“personne ne m’a forcé”), s’inscrit dans une logique d’adhésion contrainte à la hiérarchie de plateau, où refuser équivaldrait à rompre la cohésion du collectif et à menacer l’œuvre commune. Ces extraits mettent ainsi en lumière la contradiction entre la rhétorique de la liberté artistique et la réalité des rapports de force.

L.B, auparavant actrice n'a, elle, jamais rencontré de problème à se faire entendre.

L.B *“Moi j'étais pas du tout en danger parce que tout ce que m'a demandé le réalisateur que je voulais pas faire, je l'ai pas fait en fait, et il m'a pas obligé à le faire mais peut-être qu'il y a des filles qui ont pas été capables de dire non donc c'est le problème”*

Pour la plupart des acteur.rices, la capacité de dire non devient possible qu’avec le temps et l’expérience.

A.M *“Et après, c'est seulement plus tard, quand j'ai commencé à avoir 20, 21, 22, etc., que j'ai commencé à revoir un peu ce truc-là et à me dire, « Ok, moi, je suis hyper à l'aise dans ma nudité et ma sexualité. Ça n'engage que moi.[...]Mais sinon, je me suis dit que je ne cautionnais plus ce principe d'y passer nécessairement, quoi. Et du coup, ça arrivait beaucoup plus de fois que je me posais la question ou que je refuse des rôles ou que je n'aille pas au casting quand c'était vraiment trop centré sur le sexe.”*

N.U *“Depuis que je suis comédienne professionnelle, j'ai pris plus d'autorité.”*

B.L *“Mais c'est vrai qu'à l'époque, je n'avais pas les bonnes personnes à qui poser la question. Donc, aujourd'hui, en tout cas, oui, si jamais il y a des scènes comme ça, déjà, j'ai mon expérience. Donc, je sais quand même où je mets les pieds en général. Oui. Et puis, je suis bien entourée. Donc, ça, c'est indispensable.”*

Le.la coordinateur.rice d’intimité, en instaurant un espace où les interprètes peuvent s’exprimer librement en amont et pendant le tournage des scènes intimes, apparaît comme une solution face à cette incapacité à dire “non”.

N.U *“Moi, maintenant, je le ferais plus sans [coordinateur.rice d'intimité]. Mais ne serait-ce que parce que moi, je sais que je me fais souvent marcher dessus sur les pieds pour plein de trucs. Je suis vraiment la bonne poire qui dit oui à tout.”*

L.B *“Effectivement il ya des gens contrairement à ce que moi la jeune femme que j'étais qui sont pas capables de dire, qu'ils sont pas d'accord, donc c'est un peu la limite de ce dispositif d'ailleurs je sais pas dans quelle mesure une coordinatrice d'intimité peut être la garantie que quelqu'un va dire “je suis pas d'accord.”*

Ainsi, le droit de dire “non” apparaît comme un privilège inégalement distribué, en fonction de l'expérience, du statut et du contexte professionnel. L'apprentissage de l'autorité personnelle sur le plateau, liée en partie à la contractualisation ou au soutien collectif, reste un enjeu central de sécurité et de reconnaissance pour les acteur.rices, et illustre la persistance des rapports de pouvoirs genrés et hiérarchisés.

c. Les conséquences du refus : une stigmatisation perçue et vécue ?

Refuser une proposition ou poser des limites sur plateau de tournage demeure, pour de nombreux.se comédien.nes, un acte à la fois risqué et symboliquement chargé. Le témoignage de N.G, acteur, illustre la difficulté d'exprimer un refus face à un comportement déplacé, surtout dans un contexte professionnel où les hiérarchies et la peur de perdre sa place sont omniprésentes. Suite à celà, il évoque la réaction immédiate de mise à l'écart mais aussi la menace de rétorsion qui pèse sur ceux qui osent contester une attitude abusive.

N.G *“Il [le réalisateur] me choisit, je suis hyper heureux je suis un jeune acteur je suis hyper heureux, il me fait la bise ici le premier jour (pointe sa joue), deuxième jour elle est là (pointe le bas de sa joue) le troisième jour je sens ces commissures des lèvres sur mes commissures et je le pousse, je lui fais “oh demain tu me roules une pelle ou quoi !?”. Il m'a mis à l'amende, vous ne pouvez même pas imaginer ça. Aujourd'hui, je suis heureux que ça puisse être vraiment risqué qu'un mec ose faire ça.”*

De manière parallèle, B.L, exprime une forme de culpabilité face à la possibilité de quitter un projet. Son hésitation découle d'une crainte récurrente : celle de rater une opportunité, dans un milieu où la rareté des propositions alimente la précarité et la compétition. Le refus devient alors un acte de résistance contre une logique de soumission mais aussi un risque d'exclusion symbolique.

B.L *“Je suis partie à la deuxième saison mais je me souviens que j'ai eu du mal à dire non et du mal à partir. Parce que je me suis dit, “ah là là, on ne sait jamais, ça se trouve, comme par hasard, ça va exploser. Le moment où je vais partir, ça va percer et tout.” Et puis moi, j'aurais loupé la chance de ma vie. Pas du tout. Vraiment, quand je sens que ce n'est pas fluide, il faut se barrer, quoi.”*

Ainsi, les récits de N.G et B.L mettent en lumière une double peine : celle d'être potentiellement stigmatisé pour avoir osé dire non, et celle d'éprouver une autocensure durable nourrie par la peur de compromettre son avenir professionnel. Dans cette dynamique, la liberté de refuser apparaît comme un privilège conditionné par la position. Le cinéma français reste un milieu où le pouvoir décisionnel reste concentré, et où la docilité est encore trop souvent perçue comme une qualité professionnelle. A.L en témoigne

A.L *“Il y a des réalisateurs qui usent de leur pouvoir pour essayer d'abuser d'actrices, voire de ruiner leur carrière s'ils n'obtiennent pas ce qu'ils veulent.”*

L'encadrement contractuel apparaît comme une garantie du respect des limites de chacun.es grâce à des clauses spécifiques. Pour autant, les agent.es collaborant avec les producteur.rices

tendent à reproduire des schémas similaires et peuvent, dans certains cas, pousser les limites de leurs talents afin de les positionner sur des projets.

A.M *“Je sais que j'ai déjà fait une fois pour un court-métrage où carrément, j'avais demandé à ce qu'il y ait une clause dans le contrat comme quoi on ne verrait pas de nudité, on ne verrait pas mon corps nu parce que j'avais lu le scénario et qu'il y avait... En gros, il y avait une scène où je n'avais pas beaucoup d'habits. Mais l'idée, c'était que les draps couvrent mon corps et tout. [...] Enfin, si, c'était quand même mon agent qui avait fait la demande mais voilà, comme c'est des petits projets et tout comme ça, là, j'avais préféré le faire et pour les autres, c'est vrai que je ne me souviens pas, mais c'est possible qu'il y avait une clause.”*

A.L *“Par exemple, si on ne veut pas que notre poitrine soit filmée, il faut demander à le contractualiser, mais ce n'est pas du tout fait d'avance. Il faut en faire une bataille. Je pense que les agents français ne sont pas très motivés pour le faire parce qu'ils savent que ça nous fait passer pour des chieuses.”*

N.U *“Tu signes ton contrat en sachant très bien le nombre de fois où on va voir son cul. C'est important. Et si c'est pas le cas, tu déposes plainte. Enfin, ou en tout cas, tu dis qu'il y a un problème.”*

La crainte de “passer pour une chieuse”, récurrente dans les témoignages des actrices, traduit une peur de la stigmatisation et de l'exclusion du centre de création. Le refus devient un risque, qu'ils.elles ne sont pas toujours prêts.és à prendre.

C'est précisément dans ce contexte de déséquilibre et de vulnérabilité que se révèle la nécessité de poser un cadre. La mise en place de protocoles clairs, de coordination d'intimité et de dispositifs contractuels explicites apparaît non seulement comme une réponse aux dérives, mais aussi comme une condition indispensable pour garantir un véritable espace de consentement, de sécurité et de confiance sur les tournages.

### 3) La nécessité de poser un cadre

#### a. Rôle de médiateur.rice : une personne neutre pour poser les bonnes questions

Les entretiens soulignent le rôle central du.de la coordinateur.rice d'intimité en tant que médiateur.rice neutre entre les acteur.rices et la réalisation. Sa mission première consiste à poser les bonnes questions, c'est-à-dire celles qui permettent d'établir un cadre clair autour du consentement afin de transmettre par la suite ce qu'ils.elles sont en mesure d'accepter ou non. Dans un contexte de tournage, où le rythme laisse souvent peu de place à ces discussions, la présence d'un.e coordinateur.rice permet de consacrer un temps spécifique à la définition de ce cadre, en amont du tournage et juste avant les scènes.

A.L *“Alors, en fait, non, j'ai fait appel à la coordinatrice d'intimité à l'étape du casting, parce que j'aimais beaucoup deux actrices, celles que j'ai prises au final, avec lesquelles j'ai eu des discussions sur la nudité notamment, et je commençais à ressentir qu'il y avait des blocages, et je me suis dit, en fait, c'est pas à moi de demander ça, parce qu'elles vont sentir ce surplomb de pouvoir qu'à une réalisatrice sur ces actrices. [...] En tout cas, elle n'est pas intervenue au moment de l'écriture des scènes, c'est une fois les scènes écrites qu'elle l'a lue, qu'elle a défini le travail qu'on aurait à faire ensemble, et ensuite, ce qui est très important, c'est qu'elle travaille elle de son côté*

*avec les actrices, sans que moi j'intervienne, pour vraiment définir les limites très précises, sans qu'il y ait un surplomb."*

*J.G "J'ai déjà eu droit à une coordinatrice qui m'appelait au téléphone et qui me disait « Bon, qu'est-ce que tu refuses de faire ? » Et j'ai dit « Bah, rien ». Et elle m'a dit « Alors, est-ce que t'es sûre de rien ? parce que je vais te dire, par exemple, demain, il y a quatre personnes qui viennent te lécher dans l'oreille. Est-ce que c'est ok ? » J'ai dit « Ah oui, si on peut éviter, non, effectivement. » Elle dit « Voilà, tu vois, tout le monde a des limites. ». Donc qu'est-ce qu'on peut te faire et qu'est-ce qu'on ne peut pas te faire ? Et ça m'a permis de placer aussi ailleurs ma réflexion quant à « Qu'est-ce que j'accepte de faire et qu'est-ce que je n'accepte pas de faire ? Qu'est-ce qui est écrit dans le scénario ? »"*

*N.U "Et ça, c'est vraiment le job du, de la coordinateur.trice à vraiment dire, "est-ce que tu es bien sûr, parce que là, tu le dis, tu es tout habillé, on est à la prod, tu dis "pas de problème, on va montrer mes seins", sur le moment, est-ce que tu ne vas pas changer d'avis ?" Et bon, il se trouve que ça peut arriver. Et bien, si ça arrive, alors dans ce cas-là, on écoute et on ne force pas quelqu'un à montrer ses seins, comme ça a été le cas un milliard de fois."*

Les enquêté.es soulignent que ces échanges préalables offrent un espace de parole sécurisé où chacun.e peut exprimer ses limites sans craindre de compromettre leur relation avec le.la cinéaste. Le.la coordinateur.rice joue ainsi un rôle d'intermédiaire essentiel, permettant de libérer la parole et d'éviter que les rapports de force entre le.la cinéaste et l'acteur.rice ne biaise la discussion. Le.la coordinateur.rice d'intimité agit alors comme un tiers de confiance, garant.e d'un dialogue équilibré comme en témoigne ces entretiens :

*O.L "L'idée, c'est que justement, elle fasse pour le coup le pont entre toi et elle, le réal. Ou par exemple, imaginons, c'est un réal hyper connu où tu as envie de lui faire plaisir. Tu n'oses pas lui dire non. Là, justement, tu peux en parler avec la coordinatrice d'intimité et dire, je ne sais pas, je n'ai pas envie qu'on voit cette partie-là de mon corps, je n'ai pas envie qu'on me touche là, je n'ai pas envie de faire cette position, ce genre de choses."*

*J.G "Ça change tout, c'est-à-dire tout d'un coup, le réalisateur ou la réalisatrice qui est notre boss ne va plus parler à nous, acteurs, pour nous manipuler, entre guillemets, c'est-à-dire plutôt nous modeler. On est comme des pantins devant sa caméra [...] Donc c'est vraiment comme un marionnettiste. Donc il ne va plus s'adresser à toi en tant qu'acteur, il va s'adresser à la coordinatrice d'intimité qui va ensuite s'adresser à nous."*

Le recours à un.e coordinateur.rice en amont du tournage, dès la phase de casting, traduit une conscience accrue du risque de surplomb symbolique lié à la position du.de la réalisateur.rice. En déléguant l'échange sur les limites physiques et émotionnelles à une tierce personne, les cinéastes reconnaissent implicitement le caractère potentiellement coercitif de leur autorité.

Paradoxalement, l'intervention d'une tierce personne non intégrée à l'équipe habituelle peut également être la cause d'une gêne. Certain.es enquêté.es ont ainsi exprimé leur réticence face à cet intermédiaire dont la présence est perçue comme intrusive sur le plateau.

M.S *“Et sur ‘Film 1’, j’ai posé la question aux actrices, qu’est-ce qu’elle pensait - parce qu’il y a une scène d’amour entre deux actrices - et ce qui ressortait, c’est que c’était vraiment plus gênant pour elle qu’il y ait une quatrième personne dans l’équation, qui, en plus, qui risque d’arriver hyper tard, peut-être même parfois à la veille du tournage. Donc, elle s’était plus à l’aise que finalement, avec tout ce que je leur disais du film, de la scène, que ça reste avec l’équipe qui était déjà là du film.”*

Enfin, des alternatives sont proposées par des cinéastes, notamment L.B qui estime que le travail collectif peut créer un espace de discussion pour les comédien.nes :

L.B *“Du coup, c’est vrai que le fait de le faire d’une manière un peu collective, j’ai l’impression que c’est pas mal aussi, parce que ça a permis, je pense, à certaines filles de poser hyper clairement leurs limites, et pas seulement devant deux personnes”*

b. Au geste près, chorégrapheur pour enlever la symbolique

Les scènes de sexe sont considérées par les acteur.rices interrogé.es comme équivalente aux scènes de combat : elles nécessitent une chorégraphie précise. Les enquêté.es insistent sur l’importance du corps dans ces scènes, qui ne peuvent être improvisées et requièrent un apprentissage spécifique.

A.L *“Elles sont des techniciennes très précises de l’exécution, exactement comme les cascadeurs, comme les chefs de cascade. C’est-à-dire que, quand on veut faire un coup de poing, évidemment qu’on ne fait pas pour de vrai, on paye les personnes pour vous aider à chorégrapheur cette scène. C’est la même chose avec les scènes de sexe. Voilà.”*

Le parallèle avec la danse revient fréquemment : la répétition et la structuration des mouvements permettent de “jouer pour de faux”, en retirant aux gestes toute intention érotique et en neutralisant leur charge symbolique. Cette dimension chorégraphique, rigoureusement planifiée, assure que chaque geste a sa place et son sens, tout en protégeant les acteur.rices en limitant l’exposition émotionnelle ou corporelle.

N.U *“Avec le jeune acteur A.F, qui est plus jeune que moi et qui a pas fait énormément de scène d’intimité dans sa vie, qui était mon cas aussi, j’en ai pas fait plein. Eh ben, il était plus jeune. J’étais intimidée, j’avais peur parce qu’il était plus jeune. Et je me disais, merde, j’ai pas envie de lui faire mal, j’ai pas envie de lui faire un truc qui le fasse flipper et tout... Je veux pas faire la vieille libidineuse. Et donc, lui, on est allé vachement plus doucement. C’est pas que ‘c’est bien, c’est pas bien’. C’est que... Donc voilà, pour moi, c’est un dialogue permanent. Il y a pas de charte à remplir en disant d’abord on doit faire ce qu’il y a, après on doit faire ça, et après on doit faire ça. C’est comme une chorégraphie. Quand t’apprends une chorégraphie avec quelqu’un, ça dépend. Je sais pas si t’as fait de la danse. Et selon le rythme qui est prévu, si t’es en train de faire, je sais pas, un truc avec un temporisme hyper compliqué ou t’es, je sais pas, sur du 7 temps cadencé, c’est plus compliqué que si t’apprends en 4 temps. Et donc, il faut... il faut trouver la choré en fait. [...] On s’asseyait, on lisait la scène et après on disait ‘est-ce qu’il y a des endroits où t’aimerais pas être touchée ? Quelque chose que tu veux absolument pas faire ? Qu’est-ce qui te fait peur ? Qu’est-ce qui te fait pas peur ?’. Et après, on essayait de trouver la... ‘est-ce que ça va si vous vous mettez dans cette position ? Dans cette position ?’ On faisait hyper semblant. On était tout habillé. On était en jogging, genre. Et on fabriquait comme ça vraiment pour de faux, comme quand on joue au cow-boy aux Indiens.”*

A.L *“Elles [les coordinatrices d'intimité] enlèvent ou elles déchargent cette espèce de charge sexuelle parce qu'elles rendent le truc très trivial, aussi concret qu'une chorégraphie de danse, ça enlève toute la pression même pour tout le reste de l'équipe et ça devient un truc drôle c'est tout.”*

O.L *“Mais sur la plupart des tournages, j'ai bossé du coup avec des coachs d'intimité. Donc, c'est comme une chorégraphie, quoi. Il y en a... Il y en a qui sont plus ou moins... Enfin, pas stricts, mais plus ou moins... Au geste près. Je pense qu'il y en a qui sont vraiment très dans la protection, d'autres qui te laissent un peu plus d'espace. Après, je pense qu'ils jugent aussi en fonction de la personne qu'ils ont en face. Mais ça a toujours été quelque chose de plutôt bien, je pense.”*

Ainsi, la chorégraphie des scènes intimes n'est pas seulement un outil de sécurité, mais aussi un dispositif permettant de rendre les gestes neutres. Elle transforme des mouvements potentiellement sensibles en gestes maîtrisés, réduisant les risques d'inconfort et de malentendus sur le plateau. Cette demande est encore plus explicite lorsque la séquence met en scène des situations de violences ou de rapports sexuels non consenties.

N.U *“Moi, j'avais une scène de viol par exemple et je sais qu'il faut chorégraphier les choses que ce soit pour une scène de sexe ou une scène de violence et encore plus quand c'est les deux tu vois.”*

O.L *“Et ça, c'était un peu plus bizarre à tourner. Mais vu que c'était une chorégraphie, je ne sais pas. Je voyais pas ça comme.... Ça ne m'a pas trop troublé.” [en parlant du tournage de scènes intimes non consenties]*

Si la chorégraphie permet en général de se préparer et d'appréhender sereinement le moment de la prise, elle n'est pas toujours appréciée. Un enquêteur souligne notamment le caractère pénible de cette répétition, qui est perçue pour lui comme un frein à sa liberté de mouvement et représente une forme de sacrifice de sa spontanéité au nom du bien-être collectif.

J.G *“Tout est très calé, très répété. Si c'est pour que tout le monde se sente bien sur le moment T, c'est parfait. Ça ne me coûte pas grand-chose de devoir être plus limité dans mes mouvements et dans la sincérité que je peux ressentir au moment de la scène. Ça ne me coûte pas grand-chose de, entre guillemets, de me sacrifier, sur cette scène si c'est pour que tout le monde vive bien son tournage.”*

Ce renoncement, loin d'être anodin, traduit l'ajustement d'un ethos professionnel, celui de l'acteur habité par la recherche d'authenticité, aux nouvelles normes d'un espace de travail régulé.

### c. La coordination d'intimité : une fonction ressource

Les enquêteur.es mettent en lumière un manque de soutien structuré pour les acteur.rices sur les tournages, lacune que le rôle du/de la coordinateur.rice d'intimité tend à combler. Au-delà de la seule présence pendant le tournage, ce rôle s'inscrit dans une temporalité étendue, intervenant en amont, pendant et en aval des scènes.



O.L *“Ah oui, et souvent, après le tournage, ils reprennent contact avec toi, genre deux, trois jours après, pour s'assurer que tout va bien, que tu es OK, que tu n'es pas dans le mal.”*

À travers leurs propos, les enquêtée.es expriment la nécessité d'un rapport privilégié avec un tiers à l'abri des regards. Une des principales gênes réside dans le fait de s'exprimer devant une équipe, le.la coordinateur.rice d'intimité devient alors un.e médiateur.rice présent.e spécifiquement pour écouter et relayer les demandes.

N.U *“Et moi, j'ose pas dire, je veux pas qu'on me mette une claque au cul. Eh ben, j'oserais peut-être pas le dire à mon partenaire. Genre, “s'il te plaît, Jean-Michel, est-ce que tu peux ne pas mettre une claque sur mon cul ?” Alors que, j'irais voir Cécile, la coordinatrice d'intimité, et je lui dirais, dans un coin, “excuse-moi, est-ce que tu peux te débrouiller pour qu'à aucun moment, il me mette une claque au cul ?” Si le réalisateur dit, “ah là, ce serait bien qu'il lui mette une claque au cul”, et que moi, je suis là devant 14 personnes, et que je dis, “euuuuh... ok, d'accord”, alors que la vérité, c'est que j'ai aucune envie, et j'ose pas dire devant les caméramans, “j'aime pas trop pour me mettre une claque”, eh ben, j'oserais pas le dire, et donc là, la coordinatrice d'intimité, elle le sait et elle dit non.”*

A.M *“Je n'avais pas envie de dire sur le plateau, « Oui, excuse-moi, est-ce que tu pourrais te mettre, genre, par là ? Parce que, vraiment, tu es dans l'axe de mon sexe, écarté, genre, donc, obviously, tu vois tout, quoi. » Mais je ne pense pas qu'il s'était placé là pour voir, mais juste, genre, sans faire exprès, il était là. Donc, je pense que s'il y avait eu quelqu'un [en parlant d'un.e coordinateur.rice d'intimité], la personne aurait, genre, fait en sorte qu'il n'y ait pas d'interférences comme ça un peu gênantes et aussi, heureusement que j'étais à l'aise avec mon coéquipier, etc.”*

Par la mise à disposition de matériel adapté et par la définition explicite des limites physiques et symboliques des scènes, il.elle assure la protection corporelle et psychologique des comédien.nes. Son intervention permet de minimiser le risque de violations implicites du consentement ou d'inconfort non exprimé que peuvent ressentir les acteur.rices lors d'un tournage.

A.L *“Et puis, elle a aussi tout un matériel qui fait que tous les acteurs ont leur sexe protégé, ils ne sont pas en contact. Ce qui, moi, n'a pas été le cas dans ma carrière, parce que j'ai déjà été en contact avec des sexes d'hommes directement sur mon sexe, alors que c'est quand même hyper dangereux et pas du tout OK, et on se sent hyper vulnérable. Donc voilà, c'est du matériel concret, comme ça, et il y a un support et une aide à la création de la véracité des scènes de sexe où tout le monde est protégé.”*

A.M *“Oui, franchement, j'aurais bien aimé [travailler avec un.e coordinateur.rice d'intimité] sur “Film 2”, notamment. Parce que, du coup, c'est pas de la faute de la costumière, en vrai, mais elle avait pas du tout le bon équipement, quoi. Genre, elle avait des sortes de patches, genre, que tu dois te coller sur le sexe, mais qui marchaient pas du tout. Genre, qui se décollaient à la seconde, quoi. Donc, ils n'ont jamais collé. Et du coup, c'était gênant parce qu'on était vraiment l'un contre l'autre, quoi, genre, sans rien. Donc, franchement, je pense que s'il y avait eu un coordinateur ou une coordinatrice d'intimité, c'est au moins une personne, j'imagine, qui a le bon matériel, quoi”*

O.L *“Oui, alors, oui, oui, c'est important. Souvent, tu vas porter des sous-vêtements de couleur chair. Pour des plans larges, si c'est plus rapproché, ça va trop se voir. Et moi, j'ai porté des coques aussi parce que si tu as une réaction, ce qui peut arriver, en général, surtout si c'est long, si tu as deux corps qui se frottent, et tout, c'est une réaction purement physique. Mais bref, du coup, pour éviter que ce soit gênant, tu as une espèce de coque qui va bloquer le contact, c'est assez, c'est un peu ridicule. Enfin, vraiment, j'ai l'impression de mettre un string. Mais voilà, j'ai porté pas mal ça.”*

A.L *“En fait il y a une technique assez concrète c'est que par exemple une actrice qui tournait dans mon film elle ne voulait pas qu'on voit sa poitrine du coup il y avait des bandes bleues donc elle avait un soutien gorge comme ça et il y avait des bandes bleues quand ça arrivait trop près donc si on voyait la bande bleue, on coupait. De toute façon je n'aurais rien pu en faire et cette technique elle est super parce que c'est automatique si ça arrive à un endroit du corps où elle ne voulait pas être vue, il y aurait une bande bleue donc de toute façon tout le monde est sécurisé, mais on est loin de ça en France.”*

Ce dernier témoignage met en évidence le caractère sécurisant des dispositifs de coordination d'intimité, en ce qu'ils instituent des mécanismes concrets de régulation du cadrage. La présence d'un protocole visuel, tel que celui des bandes bleues, garantit que les limites fixées par les comédien.nes sont automatiquement respectées, indépendamment de la volonté du.de la réalisateur.rice. En outre, A.L souligne l'absence de telles pratiques dans le contexte français, où la frontière entre le consentement donné sur le moment et l'usage ultérieur de l'image filmée demeure poreuse. Sans ce type de dispositif, les cinéastes conservent un pouvoir quasi exclusif sur la représentation des corps, ouvrant la possibilité d'une violation postérieure de l'intimité des comédien.nes.

En ce sens, plusieurs révèlent que, en l'absence de coordination d'intimité, les pratiques sur le tournage peuvent être négociées de manière informelle et dépendre de la bonne volonté ou de l'expérience individuelle des acteur.rices.

N.G *“Avant il n'y avait pas de coordinateur d'intimité, tu étais vraiment en bonne intelligence ou pas en bonne intelligence, et il fallait se faire confiance entre partenaires, il fallait tous avoir envie de faire le même film à dire vrai, parce qu'au fond quand je les ai faites, j'étais prêt à le faire et tu te doutes bien que le chef-op il a envie de bien faire aussi parce qu'on ne va pas faire 15 prises à poil d'accord pour parler directement. Non aujourd'hui c'est super tout est plus encadré, protégé. C'est quoi un artiste ? C'est une personne qui va savoir s'exprimer avec des contraintes donc moi je trouve ça super qu'il y ait de la coordination d'intimité au moins ça permet d'avoir une personne extérieure qui vérifie la bonne intelligence, le climat, entre les interprètes, le metteur en scène et l'équipe.”*

À travers cette double fonction, protection matérielle et encadrement relationnel, le.la coordinateur.rice d'intimité apparaît comme un.e agent.e de stabilisation sociale sur le plateau, régulant les tensions potentielles et instituant un espace où le dialogue sur le consentement et les limites peut s'exprimer librement, sans que les rapports de pouvoir traditionnels ne viennent le biaiser.

#### 4) La coordination d'intimité : un cadre contraignant ?

##### a. Un manque de simplicité

Si la coordination d'intimité a été conçue comme un outil de protection indispensable, plusieurs témoignages soulignent qu'elle peut, paradoxalement, surprotéger les acteur.rices et générer une forme de raideur qui altère la spontanéité du jeu.

Plusieurs voix expriment le désir de retrouver de la légèreté dans ces scènes, une "insouciance" débarrassée de la crainte de la transgression. Cette aspiration à la simplicité traduit un paradoxe : la sécurisation du tournage, si elle rassure, peut aussi accentuer la conscience de la gêne qu'elle cherche à éviter.

J.G *"C'est vrai qu'en tant qu'acteur, j'aimerais peut-être que dans les années à venir, j'espère que ça n'aura plus besoin d'être un sujet et qu'on retrouvera une forme d'insouciance légère dans ces scènes-là en se disant que c'est la vie et en fait, n'y réfléchissons pas et c'est pour le mieux. Qu'il sera passé par une forme d'égalité et une forme de compréhension de la part de tout le monde. Ce qui se fait, ce qui ne se fait pas."*

O.L *"Il y a une fois... Mais en fait, c'était juste... C'était même pas une scène d'intimité. Enfin, c'était pas une scène de sexe ou quoi. C'était juste moi, j'étais nu et je devais me lever. Et c'était pas prévu qu'on me voit nu. Mais en fait, on se rend compte qu'avec ma tenue, c'était sur une série. Avec ma tenue, on est obligé... Enfin, je peux pas être juste torse nu, quoi. Parce que ça existait pas à l'époque. Bref. Et on me dit, "est-ce que tu serais OK avec le fait d'être nu de dos ? C'est un plan large". Et je dis, "oui, oui". Surtout, on était... Enfin, moi, je voulais continuer parce qu'on était en retard et tout, déjà. Et là, c'est la seule fois où ça m'a un peu saoulé parce que vraiment, la personne a arrêté le tournage. Elle m'a pris avec elle dans une pièce. Elle me dit, "est-ce que t'es bien sûr que tu veux le faire ?" Je dis, "oui, franchement, je suis sûr à 100%". Après, au dernier moment, elle a dit, "attendez, attendez, non. J'ai trouvé une combine pour qu'on ne le voit pas nu". J'étais un peu... Bon, il y a un moment où si je dis que c'est le cas, c'est OK. Je vais assez... Mais bref. À part ça, sinon, ça a toujours été très chouette comme expérience."*

Cet élan protecteur, bien qu'animé par de bonnes intentions, est perçu par l'interprète comme une sorte d'infantilisation ou de déresponsabilisation qui induit, entre autres, une perte de temps et ne prend pas en considération ses décisions. L'acteur rappelle la nécessité d'un équilibre entre sécurité et autonomie. O.L acteur, souhaite l'utilisation de la coordination d'intimité non pas par automatisme mais par besoin.

O.L *"Donc, je pense que oui, en général, c'est bien. Je pense juste que... Il faut pas que ça devienne une entrave et que si tout le monde est... Tu vois, si les deux personnes sont, je sais pas, par exemple, OK avec le fait d'être nus à l'écran, je pense que c'est aussi le rôle de la coordinatrice d'intimité d'accepter ça et de pas dire « Non, mais attends, on va trouver... » De pas surprotéger les gens parce que..."*

O.L *"Non, mais par exemple, je sais qu'avec Film 4, les acteurs se sont mis d'accord pour qu'il n'y ait pas de coordinateurs d'intimité parce qu'ils n'en sentaient pas le besoin. Et je trouve ça OK. Je sais que ça a un peu fait polémique. Il y a des gens qui se disent « Ouais, mais c'est pour protéger l'équipe aussi. » J'ai envie de dire, l'équipe elle en a... Peut-être que je me trompe. J'ai pas l'impression que l'équipe technique, c'est*

*eux qui vont être trop mal parce qu'il y a des gens qui sont nus devant eux. Bref, mais voilà. C'est peut-être un autre débat, mais je trouve qu'en général, oui, c'est une bonne chose."*

De la même manière, plusieurs comédien.nes évoquent la complexification croissante des protocoles autour des scènes d'intimité. Bien que les enquêté.es reconnaissent les avancées éthiques majeures de ces dispositifs, ils.elles en perçoivent aussi les limites artistiques : la répétition et la planification excessive peuvent réduire la portée émotionnelle de la scène.

*J.G "Et par exemple, parce que ça fait une montagne de cette scène. Du coup, ça en fait un enjeu qui potentiellement pourrait ne pas exister. Donc ça pourrait être plus simple, mais la nécessité d'avoir des rendez-vous avant, parce qu'aujourd'hui il y a ça, il y a des réunions VHSS avant chaque tournage, il y a une charte à respecter qu'on reçoit tous les matins dans notre boîte mail. Enfin voilà, c'est maintenant et aujourd'hui très codifié, particulièrement pour les scènes d'intimité ou dans les contrats avant, c'est genre pas plus de 4 personnes sur le plateau, ce que je comprends. Les répétitions en amont, qu'est-ce que je peux faire, qu'est-ce que je ne peux pas faire, où est-ce que je peux mettre ma main, où est-ce que je... Voilà. Je l'entends, bien sûr, et je trouve qu'on a gagné en confiance là-dessus. Ce qui permet de créer des scènes peut-être encore plus belles que les immondes plans volés qu'on faisait par le passé. Je parle de Maria Schneider ou des gens comme ça, mais il y en a plein d'autres. Ce qui permet de créer des scènes encore plus belles au prix peut-être d'une certaine incandescence qui s'émanait de ces plans plus volés et qui parfois se sont très bien passés. Et toujours est-il que les fois où ça ne s'est pas bien passé sont une justification suffisante pour avoir des rendez-vous et faire ce qu'il faut en amont, quitte à dénaturer la scène et la sincérité que tu peux ressentir, parce que ça en finit par être tellement répété que tu ne ressens plus rien. Donc en tant qu'acteur, c'est peut-être moins agréable, mais en tant qu'humain, c'est plus intéressant."*

*A.P "J'imagine que t'as vu ça par des comédiens, des comédiennes mais qu'il y en a qui par exemple n'aiment pas ça aussi ça. J'étais surpris de découvrir que qu'il y avait des comédiens, comédiennes, bah notamment F, qui lui m'a dit que lui n'aimait pas spécialement avoir des coordinateurs d'intimité. [...] Bah je crois qu'il disait que c'était que c'était trop laborieux et que enfin que lui il n'en éprouvait pas le besoin en tout cas."*

Cette perception d'une institutionnalisation des pratiques lors du tournage rejoint la critique formulée par L.B, qui plaide pour le développement de pratiques plus horizontales. Plutôt qu'un rôle de "gendarme" mandaté pour protéger.

*L.B "Donc, c'est vrai que moi, j'ai l'impression que s'il y a plutôt le développement de pratiques collectives, sans qu'il y ait besoin qu'il y ait un gendarme, enfin, quelqu'un qui assume un peu une fonction comme ça de gendarme, ben, on protégera plus tout le monde, en fait, plutôt que quelqu'un qui est mandaté pour protéger juste les plus forts. Voilà. C'est ça le bout du fond de ma réflexion."*

En rendant visible et procédurale ce qui relevait autrefois de l'implicite, la coordination d'intimité peut, malgré elle, transformer un espace de confiance en espace de contrôle, réduisant la fluidité émotionnelle et la spontanéité du jeu. Ces protocoles tendent parfois à figer la parole des acteur.rices.

b. Le poids d'un consentement figé

Le cadre, pensé pour protéger, peut devenir contraignant dès lors qu'il ne laisse plus de place à la réévaluation du ressenti au fil du tournage. En effet, plusieurs témoignages montrent que le consentement n'est pas un acte figé, mais un processus mouvant, susceptible d'évoluer selon le contexte, la confiance instaurée, ou simplement l'état émotionnel du jour. Or, la formalisation accrue des engagements, contrats, chartes, répétition, etc. peut paradoxalement nourrir la crainte de ne plus pouvoir revenir sur une décision, une fois celle-ci validée en amont.

L.F, réalisateur, évoque la surprise de voir son comédien proposer un baiser pourtant discuté et écarté lors de la préparation.

*L.F "oui voilà, c'était vraiment la dernière reprise il me dit "si tu veux on s'embrasse [avec l'actrice]" je me dis "mais attends, on a mis en place quand même, ça a été un sujet pendant la prépa ce truc"... et du coup c'était assez drôle, tu te dis "tiens mais qu'est-ce qui a changé ?" tu vois, et parfois ça se trouve c'est même... il y a des fois des dérives, des dérapages qui s'y passent comme ça. Tu vois que dans la scène, dans le truc et tout tu laisses aller dans les scènes intimes, tu laisses aller.. aller plus loin alors que tu avais dit non et c'est dans ça que l'intermédiaire coordinatrice est ultra important tu vois, rappeler en fait les règles."*

Ce décalage entre ce qui a été convenu et ce qui se produit sur le plateau illustre combien le cadre, même défini collectivement, peut être fragilisé par la dynamique du tournage, par l'émotion ou l'improvisation du moment. Pour L.F, le.la coordinateur.ice aurait joué un rôle essentiel de rappel et de protection : il.elle permet de réaffirmer les limites convenues, d'éviter les dérives et de garantir que le consentement ne soit pas mis à l'épreuve sous la pression du jeu ou de la hiérarchie.

L'actrice N.U insiste sur un point essentiel : la flexibilité. Son consentement est réversible jusqu'au dernier moment et ne sera pas remis en question, "tout peut encore changer".

*N.U "Sauf que, parfois tu arrives au plateau, sur le moment, à la prod, tu es d'accord pour montrer, mettons tes fesses et tu dis, "oui, oui il va pas y avoir de problème", t'arrives le jour du tournage, panique à bord, je ne veux pas. Et bien là, normalement, la coordinatrice d'intimité est censée prendre ton parti pour vraiment te dire, pour vraiment dire au réalisateur, "on change le plan, elle ne veut plus montrer ses fesses". Et là, c'est là où, normalement, le réalisateur réagit bien en se disant, "ok, d'accord, tout peut encore changer. On n'a pas signé de contrat.""*

La réalisatrice A.L rappelle que le travail en amont (la préparation minutieuse, la chorégraphie, la discussion des limites) ne doit jamais figer la parole malgré l'accompagnement fait par le.la coordinateur.ice d'intimité.

*A.L "Donc, moi, je prépare énormément en amont, mais effectivement, d'autant plus les scènes d'intimité avec la coordinatrice d'intimité, ce qui fait qu'on est tous absolument rassurés et qu'on sait ce qu'on va faire sur le tournage. Ce qui n'empêche pas, bien sûr, au dernier moment, de pouvoir dire non. Enfin, le consentement, il doit être... Il est réversible jusqu'à la dernière seconde. Donc, ce n'est pas parce qu'on l'a répété que maintenant, tu vas le faire. Ce n'est pas la règle. Mais en tout cas, on a défini des limites avant, on a chorégraphié, on a précisé ce qu'on allait faire."*

Pourtant, l'actrice N.U met aussi en avant les effets potentiellement trop rigides des systèmes étrangers, notamment américains, où le consentement est contractualisé. Soulignant l'importance de préserver un espace de réversibilité : la possibilité de modifier ou de retirer son accord à tout moment constitue une dimension fondamentale du consentement. L.B, réalisatrice, le rappelle également.

N.U *“Je sais, ouais, qu'aux Etats-Unis, il faut remplir une charte et tu signes tout. Et j'aime bien le fait qu'en France, ça soit vachement plus... Tu vois, tout peut changer jusqu'au moment du plateau. Et tout à coup, je décide de changer d'avis et il faut que ça soit respecté. Alors qu'aux Etats-Unis, tu as tout signé et donc ça ne bouge plus. Tu fais tout de la même manière avec tout le monde.”*

L.B *“Après moi je respecterais toujours quelqu'un qui au dernier moment dit en fait je me sens pas je veux pas enfin voilà c'est pas...”*

Cette peur de ne pas pouvoir changer d'avis traduit la tension entre sécurité et liberté, entre le cadre protecteur du protocole et la spontanéité nécessaire à la création. Elle suggère que la véritable éthique du tournage ne réside pas dans la rigidité des règles, mais dans la capacité collective à accueillir les émotions et besoins de chacun.es, à entendre un “non” ou un “oui” même tardif, comme un signe de confiance plutôt que comme une entrave à la production.

L'analyse des entretiens permet de valider largement cette hypothèse, tout en soulignant les nuances et paradoxes qu'elle recouvre. Les acteur.rices interrogé.es expriment majoritairement la nécessité d'un cadre clair et sécurisant, garantissant la préservation de leurs limites physiques et émotionnelles. Le.la coordinateur.rice d'intimité apparaît ainsi comme un tiers de confiance, médiateur.rice neutre entre les interprètes et le.la réalisateur.rice, chargé de formuler les questions que le rapport hiérarchique empêche souvent d'exprimer. En instaurant un espace de dialogue et de libération autour du consentement, il.elle contribue à désamorcer les logiques de domination symbolique propres au tournage, où la pression du regard professionnel, où la peur de “mal faire” peuvent réduire la capacité d'agir des comédien.nes.

Le rôle du.de la coordinateur.rice s'étend bien au-delà de la seule scène : il s'inscrit dans un accompagnement global, avant, pendant et après le tournage, garantissant un suivi émotionnelle et matériel qui pallie les carences structurelles d'un milieu encore peu doté en dispositifs de soutien. En ce sens, la coordination d'intimité constitue à la fois un outil de protection corporelle et morale et un facteur de professionnalisation du rapport au corps sur le plateau. Cependant, cette institutionnalisation nouvelle n'est pas exempte de tensions. Plusieurs acteur.rices évoquent le risque d'une surprotection infantilisante, d'une perte de spontanéité du jeu ou d'une rigidité procédurale qui ferait obstacle à la liberté artistique. Ces critiques révèlent que la quête de sécurité peut, paradoxalement, réactiver la gêne qu'elle cherche à conjurer, transformant parfois l'espace de confiance en espace de contrôle.

La présence du.de la coordinateur.rice d'intimité est perçue comme un progrès nécessaire mais inachevé, dont l'efficacité dépend de sa capacité à maintenir l'équilibre entre protection et autonomie, cadre et flexibilité, sécurité et création. Plus qu'un simple dispositif technique, elle participe à une reconfiguration des relations professionnelles dans le cinéma contemporain, où la reconnaissance de la parole et du consentement des acteur.rice tend à devenir une composante structurante de la pratique artistique elle-même.

Si la fonction de coordinateur.rice d'intimité est largement reconnue par les acteur.rices comme un dispositif protecteur et émancipateur, son introduction agit-elle également comme un vecteur de transformation structurelle au sein des équipes ? L'hypothèse suivante s'attache ainsi à analyser comment cette nouvelle profession reconfigure les équilibres symboliques et décisionnels du champ cinématographique, en interrogeant les résistances, adaptations et recompositions qu'elle suscite.

### III. Hypothèse 3 : L'introduction des coordinateur.rices d'intimité sur les tournages redéfinit les dynamiques de pouvoir au sein des équipes et plus particulièrement entre les réalisateur.rices et les acteur.rices.

Les précédentes analyses témoignent de la remise en cause de la domination exercée par le.la cinéaste sur les interprètes ainsi que l'émergence d'une parole libérée chez les comédien.nes. Ces transformations induisent une reconfiguration des dynamiques de pouvoir au sein des tournages, comme le suppose notre troisième hypothèse. Reste à savoir si cette évolution s'accompagne d'une véritable redistribution de l'autorité avec l'introduction d'un.e médiateur.rice : le.la coordinateur.rice d'intimité. Son rôle est-il effectivement reconnu par l'ensemble des équipes ? Constitue-t-il.elle un nouvel acteur légitime dans l'organisation du travail cinématographique ?

Pour répondre à ces questions, nous analyserons l'organisation professionnelle des tournages, la place respective des cinéastes et interprètes, ainsi que les dynamiques de pouvoir à l'œuvre durant le temps de la prise. Enfin, il convient d'interroger dans quelle mesure la présence du.de la coordinateur.rice d'intimité produit - ou non - des effets concrets sur le plateau.

#### 1) Observation de l'organisation professionnelle sur les plateaux

##### a. Les dynamiques de pouvoir

Les témoignages recueillis rapportent une structure profondément hiérarchisée des plateaux de tournage, souvent décrite par les enquêté.es comme nécessaire au bon fonctionnement du tournage : elle garantit la sécurité, la clarté organisationnelle et la rapidité d'exécution.

Le terme hiérarchie revient dans la quasi-totalité des entretiens, la reconnaissant comme un élément incontournable du fonctionnement des tournages, il est directement employé 12 fois.

N.G *“Évidemment qu'un plateau avant, aujourd'hui, demain, je ne sais pas... c'est hyper hiérarchisé. Je le comprends, c'est souvent nécessaire, voire toujours nécessaire pour faire avancer une grosse machine, un tournage. Le temps c'est de l'argent.”*

M.S *“C'est très hiérarchisé, et c'est impossible que ce soit autrement [...] Il doit y avoir quelqu'un qui décide.”*

J.G *“Mais si c'est une hiérarchie saine sous laquelle on peut évoluer et créer ensemble chacun à son poste, moi je trouve que ça a du bon aussi. De pouvoir filer droit quoi.”*

À cela s'ajoutent de nombreux synonymes ou images analogues : “chef”, “supérieur”, “décideur”, “boss”, “pouvoir”, “autorité”, “capitaine”, “décisionnaire”. Les témoignages pointent que cette structure pyramidale peut dériver en rapports de domination ou comportements autoritaires. Le sommet de la pyramide reste clairement occupé par le.la réalisateur.rice.

N.U *“Il faut penser qu'un réalisateur, c'est un capitaine de navire. Et donc, évidemment qu'il a un pouvoir de dingue avec le producteur, parce que c'est toujours ceux qui tiennent l'argent, qui sont les gens qui ont du pouvoir.”*

L.F *“Bon, en tout cas, moi, je n'ai jamais été violent ni agressif, mais les moments où j'ai pu être autoritaire avec mon équipe de mise en scène, ou avec mon équipe d'image,*



*ou en disant “non, là, c'est comme ça, machin”, et, ben, là, je ressens qu'on ne m'a jamais remis à ma place directement devant les gens.”*

*J.G “Et en tant qu'acteur, quand je désamorce ça, il y a juste une chose que je reconnais, qui est que mon seul boss sur le plateau, tout le monde à égalité, à l'exception du réalisateur, qui est le boss de tout le monde.”*

Si certaines comparaisons sont flatteuses, à l'image du “capitaine” qui guide son navire dans la tempête, et témoignent d'une reconnaissance de la fonction de direction, perçue comme nécessaire à la cohésion du groupe, d'autres sont plus critiques. Là où la figure du capitaine suppose une autorité dite naturelle (reposant sur un charisme ou sur les qualités exceptionnelles d'une personne), la métaphore du marionnettiste<sup>19</sup> évoque une dépossession de soi : l'acteur.rice devient un corps instrumentalisé, dont les gestes et les émotions sont manipulés par une instance supérieure. Ces deux faces d'une même pièce illustrent la tension entre direction artistique et emprise, entre l'autorité nécessaire à la création collective et le risque d'une domination symbolique sur les interprètes.

Cette hiérarchie peut avoir des conséquences particulièrement lourdes pour ceux.celles qui occupent les positions les plus basses de l'échelle. La réalisatrice L.B évoque notamment la situation des figurant.es, souvent présent.es sur des périodes aléatoires (une ou plusieurs journées, consécutives ou non), ne bénéficiant d'aucun réel suivi, ni d'une familiarité avec les codes du plateau. Ces participant.es se trouvent dans une position de grande vulnérabilité et subissent plus directement encore les dynamiques de pouvoir qui structurent le tournage.

*L.B “Tout d'un coup, on se dit, “ah ben, on va en mettre trois seins nus [des figurantes] parce que c'est beaucoup plus réaliste.” Enfin, dans une loge. Et puis, on me dit, “ah ben, super, ben voilà, tu choisis celles que tu veux”. Sachant que les filles, elles touchent une prime. Et donc, on me présente huit filles qui sont OK. Et moi, je dois choisir. Et ça ne va pas du tout, en fait. Enfin, c'est une situation, mais là, mais qu'est-ce que vous faites, en fait là ? C'est affreux. C'était juste une petite réflexion par rapport aussi à la différence de traitement qu'il peut y avoir selon le statut des personnes.”*

Une enquêtée évoque également l'existence d'un système de numérotation attribué aux comédien.nes sur les tournages, permettant de les classer selon l'importance de leur rôle dans le scénario. Ce classement, en apparence purement technique, est loin d'être anodin et institue des castes symboliques qui structurent les rapports sociaux entre les acteur.rices, déterminant implicitement leur valeur et leur légitimité au sein du plateau, mais aussi au-delà du cadre professionnel.

*“Et donc, quand tu joues “personnage principal” dans Série 1, il y a marqué “personnage principal”, entre parenthèses 1, parce que c'est le premier personnage. Et si tu joues la vendeuse dans une série et que tu es au troisième épisode et que tu dis deux répliques, il y a marqué la vendeuse, entre parenthèses, 74.”*

Dans la suite de l'échange, elle évoque la réaction d'un acteur, étonné d'avoir réussi à avoir un rendez-vous avec une actrice mieux numérotée. Ce dernier affirme qu'il n'aurait jamais pensé avoir un rendez-vous avec “une numéro 7” en étant un “16”. Cette anecdote illustre la

---

<sup>19</sup> Citation de L.B page 51 et de J.G page 57.

manière dont les logiques de classement scénaristiques dépassent le strict cadre du travail pour s'étendre aux interactions sociales et intimes.

Il nous a été demandé de ne pas faire apparaître ce témoignage dans la retranscription de l'entretien. Ce refus nous invite à nous interroger sur la dimension performative du discours : qu'arrive-t-il à ce qui peut être dit à l'oral, dans le registre de la confiance, lorsqu'il est posé à l'écrit et induit une mise à distance ? Ce passage de la parole au texte met en lumière la tension entre le vécu subjectif des acteur.rices et la formalisation objective des rapports de pouvoir qui structurent leur univers professionnel.

Les acteur.rices reproduisent entre eux.elles des rapports de dominations liés à leur degré de notoriété. Conscient.es de l'instabilité de leur profession, ils.elles craignent de voir leur position fragilisée et redoutent de laisser leur place à d'autres. Pour s'en protéger, ils.elles reproduisent des schémas vécus.

N.G *“Il n'y a pas forcément le pouvoir qu'entre acteur et réalisateur il y a entre acteur et acteur. Il y en a plein qui ont peur parce qu'ils ont eu du mal à gagner leur place.”*

Pour pallier cette reproduction, il y a une envie, surtout pour la nouvelle génération de réalisateur.rices, de déconstruire les schémas connus afin de réhabiliter une certaine horizontalité dans les rapports et de créer un espace de travail bienveillant.

M.S *“Mon rapport au pouvoir, il est... C'est assez, comment dire... Je parle à tout le monde de la même façon. Rarement, je me mets en position de « c'est moi le patron, etc. » C'est vraiment pas ma nature du tout. Après, ça s'explique aussi par mon parcours social, qui est un peu un... Passer d'une classe moyenne-basse après un déclassement et après un transfuge de classe avec le cinéma. Donc, j'ai ma vie entre trois classes. Donc, sans doute, ça crée un autre... Je m'excuse d'être là.”*

A.P *“Je n'aime pas tellement les rapports de hiérarchie. Tous les techniciens et techniciennes que j'ai rencontrés pour mon film, avant qu'on parte en tournage, j'expliquais que j'avais plutôt une vision horizontale d'un plateau.”*

L.F *“Et après, de l'autre côté, il y a quand même une réalité que je sens que, en tant que metteur en scène, réalisateur, on a une espèce de pouvoir sur le plateau qui est parfois très positif, parce que, du coup, l'énergie qu'on va insuffler dans les dynamiques relationnelles, la manière dont on va essayer de, tu vois, de créer un good vibes, de se préoccuper des autres gens, de retenir leur prénom, de tous ces trucs-là, [...] le réalisateur, la réalisatrice, on cristallise un peu l'attention de tout le monde, et c'est vrai que tu ressens un espèce de pouvoir, le même charismatiquement parlant, tu sais, tu ressens un truc, alors, et donc, du coup, ça, il peut être très bon, parce que, si tu communique une énergie qui est hyper bonne, ça va donner à tout le monde envie.”*

La hiérarchisation verticale des équipes de tournages apparaît à la fois comme une nécessité organisationnelle et un héritage culturel du cinéma. Si elle demeure indispensable au bon fonctionnement du plateau, elle n'en soulève pas moins des questions éthiques et relationnelles. On observe un déplacement progressif des pratiques vers des modèles plus inclusifs et horizontaux, sans pour autant renverser la pyramide organisationnelle qui fonde encore, aujourd'hui, le fonctionnement des tournages.

b. “La grande famille du cinéma” : liens affectifs et risques d’abus

Si les entretiens mettent en évidence une organisation du tournage fortement hiérarchisée, ils révèlent également l’existence d’un registre relationnel fondé sur la proximité et la convivialité. Les enquêtés décrivent fréquemment le plateau comme un espace de sociabilité intense, marqué par un sentiment d’appartenance collective. Les verbatims mobilisés tels que “entre potes” “très proches” “connaître très bien” “tous ensemble” traduisent une expérience affective du travail, où la coopération repose sur les liens interpersonnels (et non seulement professionnels).

L.F *“Il faut que ce soit des potes, c’est un peu étrange de dire ça comme ça, mais les chefs de poste, en tout cas ceux qui sont les plus proches de moi, ceux avec qui, en fait, on va vraiment essayer de confectionner, de fabriquer le film créativement parlant, il faut que ce soit des gens qui puissent dîner ensemble, boire un coup ensemble, créer tous ensemble, donc souvent, c’est les mêmes personnes.”*

Le parallèle récurrent avec la famille illustre cette forme de communauté temporaire, dans laquelle les frontières entre sphères professionnelle et personnelle tendent à s’effacer. Le tournage apparaît ainsi comme un microcosme social fermé, où les membres d’une équipe partagent un espace-temps commun, une intensité émotionnelle et une interdépendance quotidienne. C’est également la raison pour laquelle une enquêtée compare ce moment à l’expérience de colonie de vacances. Cette immersion collective favorise la création de liens forts, mais induit également une plus difficile distanciation.

O.L *“Mais effectivement, au bout de six mois, oui, tu connais tout le monde. À la fin, tu te dis « ça ne va jamais se terminer, c’est hyper long. » Et en même temps, c’est trop bien. Mais oui, je pense que pour les gens qui sont sur le plateau tous les jours, ça devient vraiment... C’est comme une seconde famille, quoi. Les équipes de tournage, il y a toujours un moment où ça se transforme un peu. Surtout si c’est pas filmé à Paris.”*

B.L *“Donc, comment s’assurer qu’on s’est entouré de personnes qui vont œuvrer pour le bien et qui vont former une bonne équipe ? Parce qu’à chaque fois, un tournage, c’est quand même une colonie de vacances. C’est un seul coup une nouvelle famille qui est formée pour quelques mois.”*

Ce mode d’organisation explique la tendance de nombreux cinéastes à s’entourer, d’un projet à l’autre, des mêmes équipes. La fidélisation des partenaires de travail repose alors moins sur des critères strictement techniques que sur la connaissance mutuelle et la confiance affective, perçues comme des conditions essentielles de la cohésion du groupe et valorisées dans ce milieu où le collectif prévaut et où l’on crée ensemble “main dans la main”.

L.F *“Il [premier assistant caméra] est très précieux, et du coup, souvent, je me demande à ce que ce soit le ou la même personne qui revient.”*

A.P *“Moi, les films que j’ai fait pour l’instant, c’est des films avec peu d’argent. Et donc, tout le monde un peu est soudé, quoi. Les gens qui viennent le faire, ils le font parce que ça leur plaît, parce qu’ils croient au projet. Et donc, il y a un peu un truc où on marche tous ensemble, main dans la main.”*

Pourtant, cette ambiance n’exclut ni la fragmentation, ni la solitude. Les entretiens révèlent que le plateau est marqué par des effets de groupe : les liens se forment essentiellement à

l'intérieur de chaque département (image, son, lumière, costume, etc.) qui constitue une cellule de sociabilité propre. Dans ce contexte, les postes de réalisateur.rice et de comédien.ne occupent une position isolée, agissant comme des électrons libres.

L.F *“Ils étaient dans leur coin, machin, et je me disais, putain, en fait, tout le monde a sa team, moi, j'ai pas vraiment de team, tu sais, et je trouve que c'est un peu, l'image, elle était un peu... elle était un peu... j'allais gratter un peu des moments de détente, à droite, à tous les endroits, parce que, effectivement, c'est vrai que moi, ceux avec qui je vais travailler, mon vrai corps de métier, je trouve, quand t'es sur le plateau pur, c'est les comédiens, c'est ça ton équipe, mais sinon, j'ai l'impression qu'en tant que metteur en scène, on est quand même assez seul.”*

Dans ce contexte de travail où les équipes se construisent sur des liens à la fois professionnels et amicaux, voire fraternels, lorsque des tensions apparaissent, la solution réside souvent dans l'usage de l'humour. Celui-ci constitue un mode d'expression privilégié sur les plateaux selon les enquêtés, permettant d'atténuer les conflits, de préserver la cohésion du groupe et de maintenir une “bonne ambiance”.

N.U *“Et moi, là, j'essaye au maximum de garder mon calme. Et de dire, en se marrant, souvent c'est l'humour qui débloque pas mal de situations “Peut-être qu'on peut péter un coup ? Ça va, on va le refaire.” Parce que souvent, on perd plus de temps à s'énerver qu'autre chose.”*

V.M *“Le but c'était de les mettre à l'aise pour que tout aille bien. Ma protection à moi c'est de jouer sur la rigolade tout le temps, jouer sur l'humour et en fait ça a bien marché et typiquement, par exemple, le chef opérateur il faisait que des blagues sur N [acteur] en faisant un peu border mais (intervention serveur) qu'est ce que je disais moi ? Il faisait des blagues hyper border. Genre, “N était vraiment mignon comme ça, j'aimerais beaucoup être à la place de L[actrice] dans le lit”. Alors, c'était hyper drôle sur le moment, ça détendait l'atmosphère, on avait des fous rires, en plus il faisait chaud. Et c'était pas gênant puisqu'on savait très bien que l'intention d'A n'était pas du tout d'avoir des attouchements sur N.”*

Cette manière de communiquer n'est pas dénuée d'ambiguïtés. L'humour peut aussi servir à faire passer des propos discriminants ou à réaffirmer des rapports de force. Les enquêtés soulignent que certaines remarques à caractère sexiste ou misogyne sont ainsi formulées sur le mode de la plaisanterie, rendant plus difficile toute contestation ou mise à distance. Ce registre de communication ambivalent participe dès lors à la reproduction implicite de formes de domination symbolique, sous couvert de légèreté et de camaraderie.

A.P *“Donc voilà, mais j'avais une copine stagiaire avec qui je m'entendais hyper bien, et on était souvent ensemble. Et puis, au moment, le régisseur qui passe et qui dit, “ah oui, vous êtes bien... Tu t'es bien vidé les couilles dans ma voiture sur C”, je ne sais pas quoi. Alors, des choses, mais complètement... Donc, il y avait quand même... C'était très, très violent, quoi, à l'époque. D'ailleurs, après, c'était peut-être certains tournages, et ce n'était pas le cas sur tous les tournages. Mais d'ailleurs, ça m'a un peu dégoûté de ce métier des plateaux. Et c'est aussi là où je me suis dit, bah non, moi, en fait, je crois que je n'ai pas envie de travailler sur des films qui ne sont pas les miens.”*

L'ensemble de ces éléments amènent certain.es enquêté.es à formuler une critique explicite de cette proximité, perçue comme “malsaine”. Celle-ci est identifiée comme l'un des facteurs favorisant des situations d'abus ou de transgression des limites professionnelles, où la “grande famille du cinéma” prend une connotation ambivalente : plus que de la solidarité entre pairs, elle désigne aussi un espace où la promiscuité engendre des dérives qualifiées d’“incestueuses”. Plusieurs enquêté.es évoquent, de manière plus ou moins directe, l'existence d'abus sur les plateaux de tournage, qu'il s'agisse de comportements inappropriés, de pressions ou d'agressions. Ces situations sont généralement interprétées à l'aune des rapports de pouvoir qui structurent le champ cinématographique : le déclassement professionnel des victimes, la crainte de perdre leur emploi ou leur réputation, constituent autant de mécanismes de silence et de consentement contraint.

*A.L “De toute façon généralement on ne tourne pas chez nous donc on est tous dans des grands hôtels tous ensemble il y a une promiscuité beaucoup trop forte dans ce milieu et je pense qu'ils en jouent, il y a aussi énormément... ça c'est un autre sujet après, ça demanderait un mémoire en soi, mais beaucoup d'alcool sur les tournages, beaucoup de drogue, il y a beaucoup de choses qui font que les gens sont très vulnérables en général et du coup il y a beaucoup de situations donc finalement tout le monde baise avec tout le monde, enfin en tout cas ça arrive.”*

*A.P “Et après, plein de remarques à droite, à gauche. Même moi, en tant que... Enfin, j'étais un garçon, donc a priori, plutôt moins sujet à ce genre de discrimination. Mais je me souviens que mon physique était commenté par des comédiens, comédiennes du film, qui pensaient que je n'entendais pas, et qui disaient, “ah oui, lui, on pourrait l'envoyer dans ta chambre”.*

*A.L “On est encore très, très loin d'avoir trouvé la solution au problème. Les rapports de pouvoir, les rapports... Ça se joue à plusieurs strates. On appelle le cinéma une grande famille et c'est une énorme erreur. Je pense que c'est une raison pour lesquelles, tant qu'on l'appelle comme ça, on ne sortira pas de ce système incestueux et malsain, quoi. [...] C'est toujours à l'action, ce n'est pas un vieux mythe du cinéma d'avant. C'est vraiment encore maintenant comme ça, quoi. Et puis, il y a un vrai boys club d'hommes qui se protègent les uns des autres. Il y a une vraie difficulté pour les productions, difficulté volontaire, mais en tout cas, il y a une vraie volonté de protection des uns des autres. Il y a toujours la peur d'arrêter un tournage parce que ça coûte très cher si jamais il y a une agression. Donc, même si une actrice va vers un producteur ou une productrice et lui dit, je ne sais pas, moi, “cet électro m'a mis une main en fesse et m'a coincé dans un coin”, on va lui demander de se taire pour le bien du film et de continuer jusqu'au bout, quoi. Comme ça.”*

Les enquêté.es décrivent un climat d'omerta dans le cinéma français, où les abus, bien que connus, demeurent tus pour le “bien du tournage”. La préservation de la production, souvent justifiée par les coûts économiques, prime alors sur la reconnaissance des violences subies, révélant la manière dont les impératifs organisationnels et financiers contribuent à maintenir des rapports de domination et à invisibiliser les violences sexistes et sexuelles.

Cependant, l'arrivée de #Metoo, entraîne un changement des mœurs dans le milieu cinématographique, remarqué par les enquêté.es :

*A.P “J'ai ressenti ça très, très fort quand j'étais stagiaire. Et puis, en plus, c'était une autre époque. (...) Et notamment, il y a quand même Metoo qui est passé par là*

*entre-temps. Et j'ai l'impression que ça a un peu changé des choses. Enfin, même pas mal changé les choses."*

Dès lors, une question se pose : Quel rôle le.la coordinateur.ice d'intimité peut-il.elle effectivement jouer dans un milieu où les violences sont autant physiques que symboliques, et ne se restreignent pas à la simple prise des scènes d'intimité ? Peut-on véritablement instaurer un cadre sain et sécurisé dans un espace où l'humour et la proximité servent parfois à cacher des abus de pouvoirs ?

### c. Les interprètes, demi-dieux sur les plateaux de tournage

Les entretiens révèlent que les interprètes occupent une position singulière dans la hiérarchie du plateau. Ils.elles sont fréquemment décrit.es comme des individus préservé.es des tensions engendrées par le rythme du tournage et les aléas techniques. Leur bien-être constitue un objet constant de négociation et de vigilance : plusieurs enquêté.es mentionnent des précautions prises pour garantir leur confort ou leur disponibilité émotionnelle.

N.G *"Quand t'es acteur il y a tout un bordel qui fourmille autour et t'es que sur tes petites émotions t'es un peu entre guillemets arrogant c'est beau un acteur, c'est fragile, c'est sensible, ça travaille là-dessus, mais bon, t'as 40-50 personnes qui parfois attendent que ton spectre émotionnel soit apte à délivrer la bonne sonorité... bon ok c'est super mais pour moi, acteur aujourd'hui c'est quasiment des vacances payées."*

Selon leur degré de notoriété, la marge de liberté qui leur est accordée varie considérablement. Plus leur popularité est forte, plus leur autorité sur le plateau se renforce, notamment lorsqu'elle est soldée d'une domination économique.

N.G *"un acteur au niveau du pouvoir vous posez la question de ça si c'est une reusta (star) si c'est une reusta relou, oui il a énormément de pouvoir et personnellement je trouve ça horrible, je trouve ça naze."*

A.P *"Et après, il y a aussi le cas de figure de stars qui acceptent un rôle et le film se finance sur leur nom. [...] La star, c'est elle, et celle qui a le pouvoir, c'est elle. Et que si elle, elle décide de partir, c'est plus grave que si le réalisateur décide de partir, par exemple."*

Ce dernier témoignage démontre une inversion temporaire de la hiérarchie possible grâce à la reconnaissance publique et à la valeur marchande d'une "figure de star" qui remet en cause l'autorité traditionnelle du.de la cinéaste.

Le caractère irremplaçable de certain.es acteur.rices est souvent évoqué pour justifier des comportements abusifs ou des passe-droits. Plusieurs enquêté.es dénoncent ainsi une sujétion des équipes à la figure de l'acteur.ice principal.e, décrit.e comme un "demi-dieu", bénéficiant d'une attention particulière et d'un traitement différencié.

J.G *"C'est qu'on a laissé trop la place aux acteurs de faire n'importe quoi sous prétexte qu'ils sont irremplaçables. Et donc, ça a donné lieu à des abus, dans tous les sens du terme, sur les plateaux de tournage de la part des acteurs et des actrices. Donc, les rapports de pouvoir, on les sent particulièrement, je trouve, envers les acteurs."*

O.L *“Après, nous, les acteurs, on est quand même un peu isolés de l'équipe technique et la régie. On nous traite un peu comme des demi-dieux aussi. On nous met dans des meilleurs hôtels. Donc, forcément, tu n'as pas toujours l'espace. Enfin, il y a des acteurs qui sont évidemment très potes avec la régie. Mais je dis juste qu'il y a un peu une séparation quand même entre les acteurs et le reste de l'équipe.”*

Cette mise à distance se manifeste également dans l'organisation spatiale : les comédien.nes disposent d'espaces spécifiques qui contribuent à matérialiser cette séparation symbolique du reste de l'équipe. Les témoignages dessinent alors une topographie sociale du tournage, où les interprètes apparaissent comme isolé.es dans une “bulle” de calme et de silence, au milieu du tumulte du plateau de tournage.

L.F *“Les comédiens, je ne les vois pas beaucoup. Parce qu'ils sont tout le temps en loge, ils sont tout le temps préservés, ils sont tout le temps ailleurs. Mais là où je sens que, ah tiens, c'est notre moment à nous, c'est quand ils arrivent sur le plateau et qu'on est prêt. Et c'est là où, par exemple, je demande à avoir du temps, du silence. [...] Ouais, voilà, mais c'est bien parce que ça se déconstruit, mais tu vois, un peu le mythe que les comédiens, on ne veut pas les embêter, il faut les protéger un maximum du brouhaha et de l'enfer tourbillonnant, du tournage qui te dévisse le cerveau, tu vois. Donc, tiens, c'est pour ça qu'il y a un truc de loge, en fait, des comédiens qui sont plus gros dans leur loge, ils ont des machins, pour un peu les protéger, puis parce que c'est les personnes les plus exposées, puis quand tu as quelqu'un de connu sur le plateau, il y a un truc comme ça d'exposition très forte, même au sein même du plateau.”*

Cette différenciation est parfois perçue comme une protection nécessaire : les enquêté.es soulignent la vulnérabilité particulière des acteur.rices, exposé.es à la caméra, soumis.es à la répétition des prises et à la nécessité de produire des émotions sur commande. Leur préservation relève alors d'une logique de soin professionnel, visant à maintenir leur disponibilité psychique et corporelle.

A.P *“Enfin, si, les comédiens et comédiennes sont hyper chouchoutés. C'est quelque chose... Avant, j'étais assez contre. Ça m'énervait, justement, le fait qu'il y ait des traitements de faveur pour les comédiens et les comédiennes. Et depuis que je me suis un peu posé des questions sur qu'est-ce que c'est de jouer, je comprends mieux aussi pourquoi on les préserve. Parce qu'en fait, il faut qu'ils soient au maximum de leur concentration. Et le fait de les chouchouter, ce n'est pas uniquement participer au Star System, c'est aussi dire, eux, par exemple, sur le plateau, il faut qu'ils puissent être isolés, il faut qu'ils puissent être concentrés dans leur rôle.”*

Défendue par certain.es, décriée par d'autres, cette protection est l'objet de nombreuses critiques. Plusieurs enquêté.es y voient moins une nécessité qu'un ensemble de privilèges accordés à un groupe perçu comme sacralisé. L'autorité des interprètes n'est pas envisagée comme un attribut intrinsèque à leur fonction, mais comme le produit d'une reconnaissance collective, un pouvoir accordé, construit par le regard et les pratiques des autres membres de l'équipe.

N.U *“Mais que sur ce genre de choses, justement parce que je suis hyper au clair avec le fait que moi, je suis une personne qui, sur un plateau, a de l'autorité. C'est simplement juste parce que je suis comédienne, pas parce que je suis N.U ou je sais pas*

*quoi, mais je sais que les comédiens ont plus d'autorité que le troisième ingénieur son parce que c'est l'autorité qu'on leur donne, pas l'autorité qu'ils ont."*

Paradoxalement, cette position privilégiée s'accompagne d'une grande vulnérabilité. Certains témoignages rappellent que les acteur.rices, bien qu'au centre du dispositif filmique, disposent de peu de contrôle sur l'usage de leur corps et de la manière dont il est montré à l'écran. Leur visibilité publique s'accompagne ainsi d'une dépossession du pouvoir de représentation, redoublant la tension entre prestige et vulnérabilité.

*B.L " Moi, j'ai plus eu des moments stressants sur des projets un peu plus hybrides où on est traité comme un objet. On nous dit vraiment ce qu'on doit faire à la version près. On n'a même plus de libre-arbitre. Et ça, c'est assez désagréable de se sentir vraiment comme... un objet"*

*A.L "D'où l'importance des coordinatrices d'intimité, c'est que moi je vais vous dire "je ne veux pas qu'on voit mes seins" mais si on les a tournés pendant la scène et que c'est monté et si ce n'est pas contractualisé j'ai aucun recours alors que là s'il y avait effectivement..."*

C'est dans ce contexte ambivalent que le rôle de le.la coordinateur.rice d'intimité est perçu comme nécessaire, pour sécuriser et redéfinir les scènes intimes et plus particulièrement préparer le moment de la prise, durant lequel surgissent les formes les plus visibles d'abus de pouvoir.

## 2) Le temps de la prise : une cristallisation des rapports de force

### a. Un temps intouchable

Le moment qui s'étend entre les mots "action" et "coupé" concentre toute la tension du tournage. C'est un espace suspendu, presque sacralisé, où la parole du.de la réalisateur.rice devient absolue et où le temps semble appartenir uniquement à la fiction. Plusieurs témoignages mettent en lumière les dérives qu'autorise ce moment "hors du temps".

*O.L "il y avait une actrice qui m'avait dit qu'une fois genre, elle fait une scène comme ça et le réal, pour rigoler, enfin, pour rigoler, il ne disait pas "coupé", il voulait voir jusqu'où ils allaient aller et ça a duré 10 minutes et finalement, ils se disent, on peut arrêter là ? Et tout le monde a explosé de rire. Donc voilà, je pense que c'est bien aussi que ce genre de truc n'arrive plus. Voilà."*

*L.B "J'ai vu un acteur faire mal à une fille, non pas la violer hein je sais pas quoi, mais dans une scène justement de viol lui faire vraiment mal. Personne ne disait rien donc ça c'est dingue. Rien que d'y repenser je me dis woaaaa. Jeune fille évidemment actrice inconnue, acteur hyper connu."*

Ce laps de temps devient un espace de toute-puissance, où la limite du consentement et du respect peut être franchie au nom du jeu ou de la "spontanéité artistique". D'autant plus lors de scènes intimes, durant lesquelles la vulnérabilité des acteur.rices est à son paroxysme.

*A.L "Et bref, pendant la scène, il a eu une érection. Et moi, je l'ai senti, mais je n'ai rien osé dire. Je n'ai pas osé couper. Et je me disais, ça doit être hors cadre, personne ne le voit, sinon il couperait. Mais en bon soldat, j'ai fermé ma gueule et j'ai continué. Et*



*j'étais vraiment pas bien. Et puis à la fin, il a coupé et là, il y a l'assistant caméra qui me dit "oh là là, il avait la gaule". Et là, je me dis "putain, tout le monde a vu, personne n'a rien fait." On a fini et j'ai pris une douche, après, d'une heure et demie, tellement je me sentais agressée, en fait."*

Elle décrit ici un moment où la structure hiérarchique du plateau, combinée à la pression de performance, la prive de tout pouvoir d'action. Cette sacralisation du tournage, et en particulier du moment de la prise est d'autant plus problématique qu'elle se conjugue avec la vulnérabilité des corps féminins sur les plateaux.

A.L *"Les acteurs un peu plus puissants ou un peu plus connus ou un peu plus je ne sais pas quoi, se permettent des choses incroyables. Moi, je me suis retrouvée avec un acteur. C'était un gros plan de nous deux, face caméra, il avait sa main sur mes fesses et il me pelotait le cul pendant la scène. Et je n'ai rien osé dire. Et c'est... Je ne sais pas, là, c'est les premiers qui me viennent, mais c'est récurrent et permanent dans nos métiers. Et encore une fois, j'ai mis du temps, notamment parce que comme je suis une femme, évidemment, j'ai vécu des viols et des agressions dans ma vie. On a eu beaucoup de temps à comprendre qu'en fait, ce n'est pas OK, on peut dire non. On a des droits et qu'on n'est pas juste à essayer de s'en sortir le moins mal possible"*

A.L *"Mais c'est vrai que c'est à l'œuvre et ce fameux moment de la prise, par exemple, comme quoi c'est très malin de sa part et c'est intéressant peut-être pour ce que tu fais, c'est qu'entre l'action et le coupé, c'est très, très, très dur de prendre le pouvoir nous-mêmes pour arrêter une agression. L'exemple ultime, c'est Maria Schneider dans le film de Bertolucci c'est une agression sexuelle prise. On ne peut rien faire, quoi. [...] c'est un espèce de moment hors des lois, hors du temps qui fait que si une agression se passe, on n'aura pas les outils nécessaires pour vraiment l'arrêter. On devrait. Mais il y a un espèce de temps sacré qui appartient même plus à nous mais à l'auteur qui fait qu'il est très très dur d'arrêter une agression, quoi."*

Ces témoignages soulignent l'absence de cadres clairs pour prévenir ces dérives, qu'elles émanent des pairs ou des figures d'autorité, menant à des violences sexistes et sexuelles. Le "temps de la création" semble se détacher de toute loi sociale, à tel point que le champ devenait un espace-temps où tout est permis. Le cadre de la caméra se substitue alors au cadre social, redéfinissant temporairement les limites du consentement et des règles morales.

L.B insiste notamment sur l'importance du dialogue et de la préparation avant les scènes intimes. Le moment de la prise n'est ainsi plus une surprise, les acteur.rices ont le temps de réfléchir et de changer d'avis. L'explication en détail de ce qui se passera pendant la prise change les rapports de pouvoir, le.la réalisateur.rice n'est plus la seule personne à détenir les enjeux et limites de la scène.

L.B *"Alors que j'en ai vu, comme je l'ai dit, dans d'autres expériences, notamment quand j'étais assistante chez les acteurs qui se comportaient vraiment très mal, en fait. Ben, voilà, on n'est quand même jamais à l'abri, quoi. Voilà, voilà. Et que finalement, si j'avais pu répéter avec eux 24 heures avant, par exemple, je pense qu'il n'y aurait pas eu de problème. Parce que j'aurais pu, effectivement, j'aurais pu expliquer ce que je voulais. Et puis, du coup, elle aurait eu 24 heures pour réfléchir."*

Cette nécessité d'encadrement se retrouve aussi dans le témoignage de B.L, actrice :

B.L *“C’était une scène de sexe sans... Évidemment, il n’y a pas de pornographie ou de choses trop visibles et tout mais c’est vrai que j’étais peut-être un peu moins consciente de ce que je faisais à l’époque. Et surtout, il n’y avait pas de coordinateur d’intimité. Il n’y avait personne pour encadrer tout ça. J’étais en confiance avec l’équipe. Mais avec le recul, je me suis dit... Surtout quand j’ai vu les images et qu’en fait, on ne voyait quasiment rien. Je me suis dit pourquoi on a tourné d’une façon... Pourquoi on a été aussi vulnérables devant une équipe d’une dizaine de personnes qui ont eu vraiment le nez dans nos parties intimes, entre guillemets. C’était quand même mal encadré. Et donc, c’était pas difficile à tourner mais c’était plus un constat a posteriori. Je me suis dit que ce n’était pas nécessaire de me mettre en string devant toute l’équipe. Parce qu’en fait, on aurait très bien pu tourner, beaucoup plus suggérer, tourner ça avec un drap. Il n’y a pas besoin d’être dans le cru et de se dire « Allez, c’est bon, on est tous entre copains et on se fout à poil. » Mais je ne suis pas traumatisée par ça. Mais j’imagine que pour d’autres personnes, ça peut être traumatisant, bien sûr.”*

Ces récits convergent pour montrer que le moment de la prise cristallise les rapports de pouvoir : le pouvoir du/de la réalisateur.rice sur les acteur.rice et le pouvoir de la fiction sur la réalité. Ce laps de temps, pensé comme un espace de pure création devient parfois un terrain d’abus où la logique artistique sert de justification à des comportements déviants. L’introduction récente des coordinateur.rices d’intimité sur les tournages tente justement de désacraliser ce moment en y réintroduisant des règles et des repères éthiques.

#### b. Entre proximité physique et distanciation psychique

Les scènes intimes occupent une place singulière dans le processus de création cinématographique : elles cristallisent à la fois des enjeux esthétiques, corporels et relationnels. Sur le tournage, elles révèlent la manière dont les rapports de pouvoir et les normes professionnelles se jouent autour du corps des acteur.rices.

Plusieurs témoignages insistent sur la nécessité d’aborder les scènes intimes comme toutes scènes avec une forte implication corporelle des interprètes

L.B *“pour moi ce qui était important c’était de dire que c’était justement des scènes qui étaient au même niveau que les autres scènes”*

Cette approche vise à désacraliser la scène de sexe, en ramenant à un travail de mise en scène au même titre qu’une cascade ou qu’une scène de violence.

N.U *“C’est pas tant une histoire d’intimité, c’est une histoire d’engagement physique. Donc, je considère qu’on doit organiser exactement pareil une scène de bataille et une scène de sexe.”*

A.L *“En fait, la question ne devrait même pas se poser. Quand on a une scène de baston, il y a une équipe de mecs costauds qui viennent et qui nous expliquent comment on fait, quel est l’angle, on fait des échauffements avant, tout un travail normal et un temps pris normal parce qu’on considère, et ça paraît évident à tous et à toutes, qu’une scène de violence peut être dangereuse. Par contre, le sexe, on ne l’envisage pas comme quelque chose de potentiellement mis en danger pour les acteurs et les actrices alors qu’évidemment que ça l’est.”*

L.B *“C'est à dire que c'est bien d'y réfléchir comme des scènes normales pour moi, avec ce plus, mais comme on réfléchirait à une scène, encore une fois, où il y a une forme de violence ou un risque physique. Parce que je sais pas quoi on fait du vélo, c'est pas autorisé, ou on fait un truc cascade.”*

Ces discours traduisent une volonté d'établir des protocoles communs à toutes les formes d'engagement physique à l'écran.

Cependant, dans les témoignages, les scènes intimes ne sont pas systématiquement perçues comme les scènes les plus délicates à tourner. Les scènes de dialogues, fortes en émotions, touchent la sensibilité des interprètes et les impliquent tout autant. Paradoxalement, ils.elles reconnaissent tout de même qu'il ne s'agit pas de scènes comme les autres.

A.P *“Il y a les scènes d'intimité, déjà. Ça, c'est compliqué. Il y a les scènes d'émotions fortes.”*

N.U *“Non. Non, mais il faut faire plus attention. Mais il n'y a pas plus d'implication personnelle. Il faut garder les choses bien où elles sont. On ne tombe pas amoureux de son partenaire parce qu'on lui roule une pelle dans une série. Je me prépare beaucoup pour tout, mais je me prépare pas plus pour ça. Tout le monde reste à sa place, quoi.”*

J.G *“C'est une question compliquée. Est-ce que ça doit être traité différemment ? Parce qu'en même temps, oui, évidemment. Parce que si on le fait aujourd'hui, c'est parce qu'on ne l'a pas fait hier, et que hier ça a donné lieu à des traumatismes, à des personnes brisées, à des personnes... Enfin voilà, donc évidemment c'est nécessaire de le faire. J'aimerais que ça ne le soit pas.”*

A.L *“Moi, j'ai commencé le cinéma vraiment en me disant, et je l'ai ressenti dans mon corps, qu'il était aussi intime d'avoir une scène de dialogue et une scène de sexe. Et je le pense vraiment, je le dis encore comme ça. J'ai même parfois l'impression de me livrer plus de moi-même dans des scènes de dialogue que dans des scènes de sexe. Donc, je pense qu'il faut les aborder de la même manière. C'est-à-dire avec autant de soin, autant d'attention et savoir ce qu'on raconte, ce qu'on écrit et comment on met les choses en scène. C'est fondamental. En tout cas, il y a encore beaucoup à faire.”*

Les comédien.nes semblent coincé.es entre deux logiques : la volonté de normaliser les scènes intimes, de les aborder comme n'importe quelle autre, coexiste avec la conscience de leur potentiel de vulnérabilité. En cherchant à ne pas sacraliser ces moments, les interprètes revendiquent une autonomie professionnelle et un certain contrôle sur leur art. Pourtant, tous reconnaissent implicitement que c'est précisément lors de ces scènes que le risque de transgression, sexuelle ou symbolique, demeure le plus grand, d'où la nécessité, toujours discutée, d'une médiation par une tierce personne.

Enfin, plusieurs témoignages rappellent que la sécurité émotionnelle sur le plateau dépend aussi de la qualité du collectif.

A.P *“Puis par ailleurs, avec F, ils s'entendaient très très bien, donc il y avait un peu un truc où lui, il était assez doux avec elle dans l'accompagnement. Il la rassurait vachement parce que lui, il a plus d'expérience et donc il a vraiment endossé ce rôle à la fois sur cette scène [intime] mais aussi sur plein d'autres, à plein d'autres moments*

*du film, même des scènes de comédie ou de drame, etc. Il était vachement à l'aider et à être une sorte de point d'appui pour elle.”*

Cette forme de solidarité entre acteur.rices constitue une stratégie de compensation dans les contextes où les dispositifs d'encadrement restent insuffisants. Ce témoignage montre que l'expérience subjective des scènes intimes varie selon les contextes et les relations, plus que selon le contenu des scènes elles-mêmes.

Ainsi, le traitement des scènes intimes révèle une évolution majeure des pratiques audiovisuelles : d'un espace longtemps livré à l'improvisation ou au pouvoir du.de la réalisateur.rice, on tend vers un cadre codifié, préparé et partagé. Les acteur.rices interrogé.es expriment à la fois la volonté de banaliser ces scènes et la conscience de leur spécificité, oscillant entre désacralisation du sexe filmé et reconnaissance de la vulnérabilité qu'il engage.

### c. Plateau fermé : un dispositif suffisant ?

Face aux dérives passées et à la nécessité d'instaurer de nouvelles pratiques, la mise en place du plateau fermé s'est progressivement imposée comme une mesure de protection pour les acteur.rices lors du tournage de scènes intimes. Cette pratique consiste à réduire drastiquement le nombre de personnes présentes sur le plateau afin de garantir un environnement de travail respectueux et limiter la sensation d'exposition. Cependant si cette mesure traduit une évolution certaine dans les mentalités et dans l'organisation des plateaux de tournage, les témoignages recueillis montrent qu'elle ne constitue pas toujours un dispositif entièrement satisfaisant ni suffisant pour garantir la sécurité et le confort des comédien.nes.

Plusieurs acteur.rices soulignent l'utilisation du plateau fermé sur les tournages.

A.M *“À chaque fois, il y avait un plateau réduit, ouais. À chaque fois, ils ont fait sortir presque tout le monde.”*

O.L *“Plateau fermé. Donc, il n'y a que les personnes essentielles à la prise qui restent. En général, c'est le chef-op, le chef-op, le script, réal, coordinatrice d'intimité et...Oui, et make-up. En général, c'est ces personnes là qui restent. Et les moniteurs sont éteints, donc on n'est pas en train de regarder. Parce que je vois là, je sais que par le passé, c'était... Ça pouvait être vraiment genre tout le monde qui est là, qui fait des vanes, qui regarde le moniteur et tout.”*

Ce dispositif traduit une prise de conscience collective, partagée par les réalisateur.rices, autour du respect de l'intimité et de la vulnérabilité des interprètes.

A.P *“Et après, sur le plateau, il y avait tout un dispositif d'équipe réduite où on met une espèce de grand...un grand borgnolle. un grand panneau, en fait, qui cache. Donc en fait, les techniciens et techniciennes qui ne sont pas censés être sur le plateau, ils sont à l'écart et donc ils ne voient pas les comédiens qui jouent. Et donc, il y a la chef opératrice qui est derrière le cadre. Il y avait la pointeuse, la première assistante opératrice et la première assistante mise en scène et moi. Et les autres, en fait, ne voient pas, sauf entre les prises, s'ils ont des choses à faire, prendre la costumière si elle a besoin de la vérifier ou la maquilleuse si elle a besoin de remaquiller, etc. Là, on coupe,*

*hop, entre les prises, donc les comédiens remettent leur peignoir et ces gens-là viennent sur le plateau, enfin, viennent derrière l'écran.”*

L.B “*Après sur les plateaux il ya des bonnes pratiques, c'est-à-dire minimum de gens sur le plateau, essayer d'avoir plutôt des filles”*

Cependant, malgré ces avancées, l’actrice A.M témoigne que certaines maladresses persistent. Elle souligne les limites d’un dispositif technique lorsqu’il n’est pas accompagné d’une sensibilisation individuelle. En d’autres termes, réduire la présence ne suffit pas toujours à garantir le confort des comédien.nes puisqu’il suffit d’un comportement malvenu pour déstabiliser un équilibre.

*A.M “Enfin, déjà, être à l'aise sur le plateau et ne pas être le sexe à l'air devant plein de techniciens. Bon, après, là, ils étaient assez sympas. Ils avaient, enfin, ils avaient quand même pris grave leur disposition parce que, pour qu'on soit à l'aise, ils avaient installé une tente, une grande tente, dans laquelle toute l'équipe était. Et du coup, il n'y avait sur le plateau que le réalisateur et le technicien du son, enfin, l'ingé son, qui, bon, pas très fin, s'est placé dans mon axe. Alors que, enfin, bon, ça aurait été cool qu'ils soient, genre, derrière moi.”*

Le “plateau fermé” apparaît donc comme une réponse nécessaire mais encore partielle à la question du traitement des scènes intimes. Il traduit pour autant une volonté de changement structurel dans l’organisation des tournages, mais ses limites rappellent que la sécurité émotionnelle et physique ne se décrète pas uniquement par des dispositifs matériels. Elle repose également sur une formation collective, une culture du consentement et une évolution des mentalités professionnelles. Tant que ces dimensions restent inégalement intégrées, le plateau fermé, s’il marque une étape décisive, ne pourra être qu’une solution transitoire dans un processus plus large de responsabilisation des équipes.

### 3) Le.la coordinateur.rice d'intimité, une figure encore fragile

#### a. Vers une lente professionnalisation

Le rôle de coordinateur.rice d’intimité, récemment introduit dans le champ cinématographique français, se caractérise par une forte instabilité institutionnelle. Malgré les besoins et les attentes formulés par les enquêté.es, les entretiens révèlent un double déficit de formation et de reconnaissance, qui contribue à fragiliser la légitimité de ces professionnel.les au sein des équipes de tournage.

*A.M “J’ai déjà entendu vaguement même des comédiens dire qu'ils avaient tourné avec des coordinateurs d'intimité pas sympas. Donc ça, ça met mal. Franchement, il faut quand même qu'ils passent un casting, quoi, aussi. Pour qu'ils soient bien choisis et qu'ils soient doux, quoi. Enfin, qu'ils soient dans une communication douce et tranquille. Pas que ça fasse flipper, quoi, en même temps.”*

Si la fonction s’inspire directement des pratiques des pays anglophones, déjà régis par des dispositifs de formation reconnus, son appropriation en France demeure plus lente<sup>20</sup>. Ce décalage illustre les résistances propres au champ cinématographique français, encore attaché

---

<sup>20</sup> Première formation officielle proposée par le CPNEF de l’audiovisuel avec la CST - Commission supérieure technique de l’image et du son. Première promotion du CQP Coordinateur.rice d’intimité en octobre 2025.

à des logiques de distinction artistique et à une culture du collectif fondée sur la confiance informelle plutôt que sur la régulation professionnelle.

A.L. *“Il y a une coordonnatrice d'intimité un peu sur une série que j'ai faite, qui s'appelle ‘Série 1’ aussi. Mais je pense qu'elle n'était pas formée forcément aux mêmes écoles, que les écoles anglaises ou américaines, qui sont pour l'instant encore le modèle, en tout cas à suivre, qui est vraiment très très bien. Donc voilà, c'était les deux fois que j'avais travaillé avec des coordonnatrices d'intimité sur une série et sur un film.”*

Cette absence de cadre formalisé ouvre la voie à une pluralité de figures intermédiaires : coaches, assistants ou membres de l'équipe assumant ponctuellement ce rôle, souvent sans formation spécifique. Le flou entourant la délimitation des compétences attribuées à le.la coordinateur.rice d'intimité nourrit la méfiance de certain.es réalisateur.rices et comédien.nes.

A.P. *“Non, ce n'est pas une coordonnatrice d'intimité [la coach a qui il a fait appelle]. Après, elle a déjà, enfin, c'est-à-dire, elle n'est pas, elle a beaucoup travaillé les scènes de, ce type de scènes et accompagné ce type de scènes en amont ou pendant les tournages, mais elle n'est pas une coordonnatrice d'intimité comme certaines, enfin, ce n'est pas son métier, je veux dire, elle n'a pas cette étiquette officielle.”*

L.B. *“En plus j'ai l'impression qu'il ya peu de coordonnateurs d'intimité qui sont réellement des coordonnateurs d'intimité qui sont bien formés voilà. Je me dis qu'il faut quand même faire attention et j'ai l'impression qu'on peut avoir exactement les mêmes dispositifs de filet de sécurité en ayant une tierce personne dans l'équipe.”*

En l'absence d'un processus de professionnalisation abouti, au sens où l'entend Everett Hughes<sup>21</sup>, c'est-à-dire la stabilisation d'un statut social légitime et reconnu, le métier de coordinateur.rice d'intimité se trouve pris dans une tension entre reconnaissance symbolique et précarité structurelle. Son intégration au tournage dépend alors moins d'un statut institué que de dynamiques relationnelles locales, de la confiance personnelle accordée par les équipes et de la capacité à négocier une place dans un espace professionnel historiquement clos.

#### b. Une place de médiateur.rice à trouver

L'introduction progressive de la fonction de coordinateur.rice d'intimité sur les plateaux tournages transforme peu à peu les rapports de pouvoir entre les acteur.rices, les réalisateur.rices et les équipes techniques. Présenté.es comme une garantie de sécurité et de respect des limites personnelles des interprètes, cette figure intermédiaire peine cependant encore à trouver une place claire et légitime dans la hiérarchie du plateau. Les témoignages recueillis révèlent une tension constante entre la nécessité de cette médiation et la difficulté de son application concrète.

---

<sup>21</sup> Dans son ouvrage *Men and Their Work* (1958) Everett C. Hughes analyse le processus par lequel une “occupation” accède au statut de profession, à travers des mécanismes tels que l'institutionnalisation, la reconnaissance sociale, ou encore l'obtention d'une *licence* et d'un *mandat* définissant la légitimité de son exercice.

Deux interprètes décrivent ainsi une situation où la coordinatrice d'intimité n'a pas assumé ce rôle de médiatrice. Cette histoire a circulé entre ces deux entretenu.es qui sont proches et alimente l'image négative que les acteur.rices peuvent avoir de la coordination d'intimité.

O.L *“J'ai juste dit, je ne voulais pas qu'on voit mon sexe en gros plan, mais ce n'était jamais prévu de base. Donc, voilà. Mais, et après, si elle fait bien son travail, cette info sera transmise. Je dis ça parce qu'une fois, c'était une comédienne qui avait dit, “moi, tout me va, juste, je n'ai pas très envie de faire une levrette” et après, l'étape d'après, c'est que tu en... enfin, vous faites un meeting, une réunion entre l'actrice, toi, enfin, les comédiens et la coordonnatrice, vous parlez des scènes, vous les répétez, vous montrez au réal et en fait, c'était un truc, la réal, qui disait, “voilà, je ne sais pas ce que tu vois, tu la chopes en levrette” et tu avais la coordonnatrice d'intimité qui ne disait rien. C'était un peu mon bro ?? C'est là qu'il faut monter au créneau, tu vois. Mais bon, sinon, c'est la seule fois où je trouve que c'était un peu pas ouf.”*

N.U *“Et en vrai, l'espagnol, elle était un peu nulle. On s'était parlé avant en Zoom seulement. Et après, sur le plateau, elle était un peu à la boniche du réalisateur. Et je sais que là, du coup, je te raconte, sur cette série, le réal dit, sorti nulle part, « je veux qu'il soit en levrette. » Et moi, je fais pas ça, en fait. C'est ma première apparition dans la série. Je ne veux pas... Déjà, c'est dans une douche et je me suis dit « Je ne veux pas faire... que ma première apparition dans cette série où j'ai un rôle important, c'est moi en train de me faire prendre en levrette dans une douche. » Genre, au bout d'un moment, il y a des limites. Et j'ai dit ça à la réalisatrice... euh à la coordonnatrice. Et elle n'est pas allée le dire au réal. Et ça, c'était en Espagne. Et du coup, il dit « I wish you could do it like a doggystyle » et j'ai vraiment fait «non. » Et là, je sais pas, ça devait être le fait de parler dans une langue étrangère, j'avais plus d'autorité. Et j'ai vraiment fait, “c'est mort”. Et là, le chef-op, qui était chanmé, a dit « Non, mais ça ne va pas bien donner à cause des lumières. S' ils sont de dos, on ne verra rien. Ça va pas être bien ».*

Ici, c'est le chef opérateur qui endosse le rôle de tierce personne, permettant de rééquilibrer la situation en s'appuyant sur la dimension technique de la scène. Sans cette intervention, les rapports de pouvoirs auraient pu s'intensifier, la coordinatrice d'intimité se ralliant au réalisateur. Là où la coordinatrice devrait être une médiatrice entre le.la réalisateur.rice et les acteur.rices pour permettre de casser le rapport de pouvoir entre ces deux acteurs, elle est ici présentée comme la “boniche” du réalisateur subissant au final les même rapport de pouvoir que les acteur.rices. La suite de l'extrait de N.U en est d'autant plus révélateur.

“Rozenn *“Et toi, tu en as reparlé avec elle en disant « Je ne comprends pas. » ?*

N.U : *Non, je ne lui parlais pas trop. Non, elle m'a regardée en me disant « I'm so sorry, I didn't have the chance to talk with him. » J'étais là genre « Yes, but it's your job. » Et du coup, j'ai fait la meuf saoulée, je suis partie. Et je l'ai dit au réal genre, genre, non, je ne vais pas le faire. Je n'ai pas bitché sur la meuf, je me suis dit « Je vais lui faire perdre son job. » Mais, voilà. Mais, mais j'ai vraiment, je l'ai dit quoi. Enfin, j'ai dit « Non, c'est mort. » Mais en France, tu vois, étonnamment, je ne sais pas si j'aurais osé.”*

L.B, réalisatrice, témoigne également de cette place ambiguë de la coordinatrice.

L.B *“Je pense que ça change rien, enfin après je pense aussi que les coordinatrices d'intimité elles peuvent être payées à être sur un plateau de manière très cynique et faire tout ce que veut le réalisateur en fait.”*

La coordination d'intimité, dans certains contextes, fonctionne comme un alibi institutionnel plus que comme un espace de médiation sincère. L.B perçoit un risque dans l'utilisation de la présence des coordinateur.rice : celui de servir davantage de caution morale ou symbolique, plutôt que de véritable outil de protection.

L.B *“Enfin j'ai déjà entendu des histoires comme ça, en fait par de techniciens qui m'ont raconté que voilà, une directrice de production qui me dit la prod a absolument voulu qu'il y ait une coordinatrice d'intimité, en fait c'est une chorégraphe et en fait elle force la jeune fille à faire des trucs qu'elle veut pas donc c'est super en fait ahahah ça sert à rien du coup ahahah mais juste comme c'est tamponné par ça du coup c'est encore plus difficile pour la victime de s'en prévenir.”*

Pourtant, le principe d'une médiation tierce est jugée essentielle.

LB *“Je pense que c'est bien d'être... qu'il y est une troisième personne qui peut voilà, voir, écouter, qui peut sentir un doute que moi par exemple je vais peut-être pas sentir parce que... parce que je suis... j'ai trop envie d'obtenir ce que je veux pour la scène ou des choses comme ça. Après que ce soit une coordinatrice d'intimité ou quelqu'un voilà, qui a suffisamment de distance et qui n'est pas complice, esclave, moi ce n'est pas comme ça que je vois les choses dans mon équipe voilà.”*

Pour autant, ces propos sont à nuancer, en croisant les discours des personnes entretenues, nous avons compris que N.U, actrice, avait travaillé avec la même coordinatrice d'intimité que L.B, réalisatrice. Dans la situation suivante, L.B évoque une expérience où cette coordinatrice d'intimité est appelée en dernière minute sans intervenir dans la préparation ni dans la mise en scène, elle remet donc en cause son rôle fondamental.

L.B *“On avait déjà beaucoup préparé avec elle et le comédien qui faisait son harceleur au téléphone quand est venu sur le tapis cette question de la coordination d'intimité et du coup c'est vrai que ça me semble être vraiment une tartufferie quoi c'est à dire que fait du coup ils l'ont fait venir une journée qui était le jour où il lui met la main sur la cuisse dans la voiture alors qu'elle est en salopette et tout après c'est très bien...”*

L.B *“je sais qu'elle a appelé pour avoir quand même l'impression de faire quelque chose les deux acteurs je crois en amont et tout ça mais en fait nous on avait déjà fait tout le travail quoi voilà donc après c'est juste pour dire que je pense qu'il faut se méfier c'est pas la formule magique”*

N.U, quant à elle, avait travaillé en amont et sur le plateau avec cette coordinatrice et beaucoup aimé son expérience<sup>22</sup>. Le contexte d'embauche de le.la coordinateur.rice est donc central dans la place que prend cette profession sur le plateau de tournage et donc sur la compréhension et l'utilisation de ce rôle.

---

<sup>22</sup> Page 46, N.U témoigne du travail en amont de définition des scènes intimes et page 58 de la chorégraphie. A la fin de son entretien elle cite même le nom de sa coordinatrice d'intimité comme référence.



Le.la coordinatrice d'intimité doit pouvoir être indépendant.e des rapports hiérarchiques, ce qui suppose de lui trouver une place au sein de la chaîne de production qui doit être accompagnée d'une reconnaissance de ses pairs. Malgré la nécessité reconnue de ce nouveau métier, il demeure vécu comme un paradoxe ne permettant une reconnaissance totale du travail. J.G résume cette ambivalence.

*J.G “Sur le métier en tant que tel, de coordonnatrice d'intimité, j'avais trouvé cette phrase que je pensais de ce métier; c'est que c'est un peu une road take, mais ce serait super que ce métier n'existe pas, mais il est nécessaire. Et je le regrette, mais il est nécessaire. C'est un petit peu ce que j'utiliserais pour résumer ma pensée, c'est-à-dire que dans un monde parfait, c'est un métier qui ne devrait pas exister. Mais malheureusement, le monde va mal, donc on en a besoin. Voilà.”*

En d'autres termes, dans un monde professionnel idéal, fondé sur la confiance, le respect et la communication, ce rôle n'aurait pas à exister. Mais dans le contexte actuel, marqué par une histoire d'abus et de non-dits, la médiation devient indispensable.

La figure de le.la coordinateur.ice d'intimité symbolise à la fois l'espoir d'un changement structurel et les limites d'une réforme encore inachevée. Entre outil de régulation et dispositif de façade, elle révèle les tensions persistantes entre le souci du bien-être et la logique de production qui continue de structurer les tournages.

Pour conclure, l'analyse des entretiens confirme que l'introduction des coordinateur.ices d'intimité sur les tournages redéfinit effectivement les dynamiques de pouvoir au sein des équipes, et plus particulièrement entre réalisateur.ices et acteur.ices. En offrant un espace de médiation et de protection, cette figure tend à rééquilibrer les rapports traditionnels où le pouvoir était fortement concentré du côté de la réalisation. Toutefois, ce rééquilibrage reste fragile : le rôle est limité par l'absence de formation standardisée et de reconnaissance institutionnelle, ce qui peut conduire à l'impuissance ou l'instrumentalisation de le.la coordinateur.ice se trouve.

L'hypothèse est donc validée dans son principe : la coordination d'intimité modifie les rapports de pouvoir et apporte une médiation nécessaire. Par ailleurs, elle met en lumière le paradoxe actuel du métier, à la fois indispensable pour sécuriser les acteur.ices et encore vulnérable face aux logiques hiérarchiques et culturelles du cinéma français.

## CONCLUSION

L'analyse des entretiens met en lumière la complexité de l'introduction des coordinateur.rices d'intimité dans le cinéma français. Milieu spécifique, où l'importance des réseaux et de l'interconnaissance conditionne fortement les opportunités professionnelles. Les équipes sont organisées selon des hiérarchies strictes, générant des rapports de force marqués et codifiés. Leur intégration s'inscrit également dans une histoire professionnelle chargée, dans laquelle des pratiques de domination et des abus répétés renforcent la nécessité de dispositifs de protection et de médiation. Bien que les témoignages font part d'un avant et d'un après Metoo<sup>23</sup> dans le cinéma français, N.G et A.L, acteur.rices tiennent à rappeler que les violences sont *“toujours à l'action”*, ne font pas partie d'*“un vieux mythe du cinéma d'avant”* et qu'elles continueront à avoir lieu de *“manière plus protégée plus discrète encore moins visible”*.

Dans ce contexte, le rôle de coordinateur.rice d'intimité est perçu comme indispensable pour sécuriser les acteur.rices et garantir le respect de leurs limites d'engagement. Pour autant, il reste fragile et difficile à légitimer en raison de l'absence de formation standardisée, de reconnaissance sociale et d'institutionnalisation, permettant de l'inscrire comme profession reconnue.

Les cinéastes oscillent entre méfiance et intérêt : certain.es considèrent la coordination d'intimité comme une contrainte susceptible d'entraver la liberté créatrice, tandis que d'autres y voient un outil éthique et pratique, capable de structurer un espace de médiation et d'ouvrir le dialogue sur le plateau. Du côté des acteur.rices, le rôle est largement valorisé comme garant d'un cadre sécurisant et propice à la création, même si certaines expériences révèlent des risques d'instrumentalisation ou de surprotection entravant l'autonomie artistique des interprètes.

Le métier de coordinateur.rice d'intimité apparaît comme un facteur de transformation progressive des pratiques et des rapports de pouvoir, oscillant entre régulation concrète et figure symbolique. Il traduit à la fois les avancées dans l'organisation du tournage et les limites d'une réforme encore incomplète, illustrant les tensions persistantes entre sécurité, liberté artistique et culture de confiance informelle.

Finalement, si cette figure est partiellement acceptée, sa nécessité est déplorée. Derrière la bonne volonté des différentes parties prenantes se cache un rejet symbolique : les scènes d'intimité, dans l'idéal, ne nécessitent pas une médiation particulière. La crainte d'un encadrement du geste artistique coexiste ainsi avec le désir de transformer les pratiques.

Cependant, les prémices de la domination se jouent en dehors des tournages, ils prennent racine dans les pratiques de recrutement, les jeux de séduction implicites et les échanges professionnels informels. C'est alors que la frontière entre désir projeté à l'écran et relations réelles devient poreuse, ouvrant la voie à des abus de pouvoir et à des violences sexuelles. De nombreux entretiens témoignent de la fragilité de cette limite entre fiction et réalité, une limite que seul le cadre régulé du tournage semble aujourd'hui en mesure de contenir. Si la coordination d'intimité peine encore à s'inscrire dans le milieu cinématographique français, elle ne pourra à elle seule résoudre dérives structurelles qui dépassent l'espace temps du tournage.

---

<sup>23</sup>Témoignage de A.P page 73

# BIBLIOGRAPHIE

## Articles et ouvrage de sociologie :

- BOURDIEU, P., 1990, "La domination masculine", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Masculin/féminin-2, pp. 2-31.
- BUSCATTO M., 2008, "L'art et la manière: ethnographie du travail artistique", *Ethnologie Française*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 5-13.
- BUSCATTO M., 2015, "La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux", *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, pp. 129-152.
- BUSCATTO, M., 2009, "Femme et artiste : (dé)jouer les pièges des 'féminités'", dans Berrebi-Hoffman Isabelle (dir.) *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte, Recherches, pp. 265 à 280
- CLAIR I., 2023, "Sociologie du genre", Paris, Armand Colin, chapitre 1, pp. 12-54.
- DARRÉ Y., 2006, "Esquisse d'une sociologie du cinéma", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Le Seuil, pp.122-136.
- ESQUERRE, A., 2019, *Interdire de voir : Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Paris, Fayard, 345 pages.
- GAUDY C., 2008, "'Etre une femme' sur un plateau de tournage", *Ethnologie Française*, Paris, Presses universitaires de France, pp.107-117.
- LIZE, W., NAUDIER, D., ROUEFF, O., 2011, "Intermédiaires du travail artistique: À la frontière de l'art et du commerce", *Questions de la culture*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, chapitre 3, pp. 67-115.
- MATHIEU, L., 2003, "L'art menacé par le droit ? Retour sur 'l'affaire Baise-moi'", *Mouvements*, Paris, La Découverte, pp. 60-65.
- MENGER P-M., 2009, "Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain", *Hautes-études*, Paris, Gallimard-Seuil, chapitre 11, pp. 519-539.
- PINTO A., MARY P., 2021, *Sociologie du cinéma*, Paris, La Découverte, 128 pages.
- ROT, G., 2023, "Hiérarchies au travail sur les plateaux de tournage", *Germinal*, Bordeaux, Editions Le Bord de l'eau, pp. 266-277.
- TAPIA C., 2007, "L'érotisme au cinéma", *Connexions*, Paris, Erès, pp. 43-64.

## Livres et essais :

- BASTIDE L., *La poudre: Féminisme et cinéma*, Verviers, Marabout, 2021, 500 pages.
- BREY I., MALLE M., *Sous nos yeux: petit manifeste du regard*, Montreuil, La ville brûle, 2021, 64 pages.
- BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Edition de l'Olivier, 2020, 252 pages.
- MURAT Laure, *Une révolution sexuelle ? Réflexions sur l'après-Weinstein*, Paris, Stock, 176 pages.
- ROLLET Brigitte, *Femmes et cinéma: sois belle et tais-toi !*, Paris, Belin, 2017, 80 pages.
- ROLLET Brigitte, 1999, "Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Paris, Belin.

Travaux universitaires :

- CAMPANELLA, T.S, 2006, *Intimate Encounters; Staging Intimacy and Sensuality*, Virginia Commonwealth University

Rapports :

- AFDAS, Co&Sens, Cpnf audiovisuel, décembre 2023, *Etat des lieux de l'activité de coordination d'intimité dans la production audiovisuelle et cinéma française* : [https://res.cloudinary.com/dkug43z xu/image/upload/v1702043919/Rapport\\_Etat\\_des\\_lieux\\_de\\_la\\_coordination\\_d\\_intimite\\_a7356407b3.pdf](https://res.cloudinary.com/dkug43z xu/image/upload/v1702043919/Rapport_Etat_des_lieux_de_la_coordination_d_intimite_a7356407b3.pdf)
- Assemblée nationale, Sandrine Rousseau et Erwan Balanant, avril 2025, *Commission d'enquête relative aux violences commises dans les secteurs du cinéma, de l'audiovisuel, du spectacle vivant, de la mode et de la publicité* : [Tome I - Rapport - 17e législature - Assemblée nationale](#) et [Microsoft Word - i1248-t2.docx](#)

# OUTILS DE RECHERCHE

## Grilles d'entretiens

### 1) Cinéastes

	QUESTIONS PRINCIPALES	QUESTIONS COMPLÉMENTAIRES	QUESTIONS DE CLARIFICATION
<b>TRAJECTOIRE</b>	Comment êtes-vous entré dans le milieu du cinéma ?	Vos parents sont-ils familiers de ces métiers ?	Quelles professions exercent-ils ?
	Comment avez-vous débuté ?	Ecole ? Formation ?	Premier court métrage ? Long métrage ?
<b>EXPÉRIENCE</b>	Est ce que vous pouvez me parler de (citer un de ses films ou il y a des scènes intimes) rapidement ?	Quel est le synopsis ?	Quand est-ce que vous avez tourné ? Pendant combien de temps ? Vous gardez un bon souvenir de ce tournage ?
	Qu'est ce que cela vous évoque lorsqu'on parle de dynamique de pouvoirs entre réalisateur.rices et acteur.rices ?		
	Avez-vous déjà tourné une scène d'intimité ?	Cela a-t-il demandé une préparation particulière ?	Si oui : Pouvez-vous me la décrire / expliquer -- Si non : Auriez-vous souhaité ? Pourquoi cela n'a pas été mis en place selon vous ?
	Comment définiriez-vous une scène "intime" ?	La mise en scène ? Le thème ? La nudité ?	
	Quel est votre premier souvenir lors du tournage d'une scène intime ?	Qu'est ce qui vous a marqué ? Qu'est ce qui vous a plu ? Déplu ?	C'était quand ? Pour quel film ? Avec qui ?
	Pourquoi choisir de filmer une scène intime ?	Est-ce que la question de la nécessité de montrer les choses se pose plus aujourd'hui ?	
	Comment se passe l'écriture des scènes intimes ?	Est-ce des scènes plus difficiles à décrire selon vous ?	Tout est mis sur le papier ou cela se clarifie-t-il lors du tournage ?
	En tant que cinéaste, comment vous placez-vous sur les tournages lors des situations de conflits ?		
	Travaillez-vous toujours avec un référent harcèlement sur les plateaux de tournage	Depuis quand ?	En ressentez-vous la nécessité ? Pouvez-vous me décrire des situations particulières ?

	?		
<b>COORDINATION D'INTIMITÉ</b>	Depuis quand entendez-vous parler de la profession de coordinateur d'intimité ?	Est-ce que votre opinion sur ce sujet a évolué depuis ?	Si oui : Comment ?
	Avez-vous déjà tourné en présence d'un coordinateur d'intimité ?	Qu'en avez-vous pensé ?	Pouvez-vous me donner des anecdotes ?
	Comment percevez-vous le rôle du coordinateur d'intimité ?	L'estimez-vous utile ? Ou au contraire trouvez-vous que cela rend les choses plus difficiles ?	L'associez-vous à une forme de censure ou au contraire de libération ?
<b>CLÔTURE</b>	Avez-vous quelques choses à ajouter ?		
	Est ce qu'il y a une question à laquelle vous pensiez être confronté qui n'a pas été posée ?		
	Quel est votre âge ?	La profession de vos parents ?	Où est-ce que vous avez grandi ?

## 2) Acteur.rices

THÈMES	QUESTIONS PRINCIPALES	QUESTIONS COMPLÉMENTAIRES	QUESTIONS DE CLARIFICATION
<b>TRAJECTOIRE</b>	Est ce que vous pouvez me présenter votre parcours ? Comment êtes-vous entré dans le milieu du cinéma ?		
	Comment avez-vous débuté ?	Ecole ? Formation ?	Premier court métrage ? Long métrage ?
<b>EXPÉRIENCE</b>	Est ce que vous pouvez me parler de (citer un de ses films ou il y a des scènes intimes) rapidement ?	Quel est le synopsis ?	Quand est-ce que vous avez tourné ? Pendant combien de temps ? Vous gardez un bon souvenir de ce tournage ?
	Qu'est ce que cela vous évoque lorsqu'on parle de dynamique de pouvoirs entre réalisateur.rices et acteur.rices ?		
	Avez-vous déjà joué une scène d'intimité ?	Cela a-t-il demandé une préparation particulière ?	Si oui : Pouvez-vous me la décrire / expliquer -- Si non : Auriez-vous

			souhaité ? Pourquoi cela n'a pas été mis en place selon vous ?
	Comment définiriez-vous une scène "intime" ?	Mise en scène ? Thème ? Nudité ?	
	Est-ce que la question de la nécessité de filmer les scènes intimes se pose avec le cinéaste ?	Est-ce des scènes plus difficiles à décrire selon vous ?	A la lecture du scénario, tout est mis sur le papier ou cela se clarifie-t-il lors du tournage ?
	Quel est votre premier souvenir lors du tournage d'une scène intime ?	Qu'est ce qui vous a marqué ? Qu'est ce qui vous a plu ? Déplu ?	C'était quand ? Pour quel film ? Avec qui ?
	Est ce que vous vous sentez plus personnellement impliqué dans une scène intime que dans d'autres types de scènes ?		
	En amont du tournage, avez-vous demandé des clauses spécifiques dans ton contrat en lien avec ces scènes d'intimités ?	Pour les contrats, qui est en contact avec les real (toi ou ton agent) ?	Est ce qu'il t'a proposé de demander une doublure pour les scènes de nudités ?
	Pour filmer le désir à l'écran, est ce qu'il y a des choses qui sont mises en place pour créer un lien avec votre partenaire à l'écran ?	Est-ce que vous avez un souvenir d'astuce pour créer une sorte d'étincelle sur le plateau / pour créer de l'alchimie entre les comédiens?	
	Comment ressens-tu les rapports avec les autres comédiens ? Les cinéastes ?	S'il y a des conflits =>	En tant que comédien, comment vous placez-vous sur les tournages lors des situations de conflits ?
	Travaillez-vous toujours avec un référent harcèlement sur les plateaux de tournage ?	Depuis quand ?	En ressentez-vous la nécessité ? Pouvez-vous me décrire des situations particulières ?
<b>COORDINATION D'INTIMITÉ</b>	Depuis quand entendez-vous parler de la profession de coordinateur d'intimité ?	Est-ce que votre opinion sur ce sujet a évolué depuis ?	Si oui : Comment ?
	Avez-vous déjà tourné en présence d'un coordinateur d'intimité ?	Qu'en avez vous pensé ?	Pouvez-vous me donner des anecdotes ?
	Quelqu'un d'autre prend ce rôle de médiateur ? Le cinéaste ? Le HMC ? Les techniciens ? Autres comédiens ?	Qu'en pensez-vous ? Cela suffit ? Avez-vous des anecdotes à ce sujet ?	

	Si vous avez déjà tourné en présence d'un coordinateur d'intimité, trouvez-vous que cela change les dynamiques de tournage ?		
	Pensez vous que c'est un métier nécessaire ? Pourquoi ?		
<b>MONTAGE</b>	Est ce qu'à la fin du tournage, vous avez un droit de regard sur le montage des scènes de sexe ?	Est ce que vous avez votre mot à dire ?	
<b>CLÔTURE</b>	Avez-vous quelques choses à ajouter ?		
	Est ce qu'il y a une question à laquelle vous pensiez être confronté qui n'a pas été posée ?		
	Quel est votre âge ?	La profession de vos parents ?	Où est-ce que vous avez grandi ?

## Prise de contact

Bonjour XX,

*Enchantée, Eva/Rozenn, je suis étudiante en Direction de projets ou établissements culturels.*

*Dans le cadre de mon master 2, je réalise un mémoire sur les rapports de pouvoir entre cinéastes et comédien.ne.s lors des tournages.*

*Pour mener à bien mes recherches, je souhaite rencontrer des réalisateur.rices ainsi que des acteur.rices, amateur.ices ou confirmé.es, de manière paritaire et d'âges variés.*

*Seriez-vous intéressé pour participer à un entretien de sociologie ? Il peut se faire en visio ou en face à face et durer une petite heure.*

*Je serais très intéressée d'échanger avec vous autour, notamment, des films Film 1, Film 2 et Film 3. Cela me serait d'une grande aide pour avancer dans mes recherches. Si vous le souhaitez, le témoignage peut être anonymisé.*

*Je vous remercie d'avance pour l'attention que vous porterez à ma demande et me tiens à votre disposition pour échanger à ce sujet.*

*A très vite je l'espère.*

*Bien à vous,*

*Eva/Rozenn*



## ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT



### ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné (e) .....BURY Eva.....FEQUANT Rozenn.....,  
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une  
partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'internet,  
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.  
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour  
écrire ce rapport ou mémoire.

Signature :

# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
<b>ETAT DE L'ART THÉMATIQUE</b>	<b>9</b>
I. Etudes sur l'organisation des professionnel.les au cinéma	12
1) Réalisateur - créateur : celui qui détient le monopole	12
2) Rapport de domination réalisateur.rice-acteur.rice et réalisateur.rice-producteur.rice	13
3) Lois et syndicats	14
II. Etudes sur la place des femmes au cinéma	17
1) En tant que professionnelles, les réalisatrices	17
2) En tant qu'actrice, la femme-objet	19
3) Les scènes intimes, instrumentalisation du corps féminin	20
III. Le tournant féministe, actions politiques	22
1) L'affaire Weinstein et le mouvement Metoo	22
2) Les institutions	23
3) Création de la coordination d'intimité	24
<b>LA PROBLÉMATIQUE</b>	<b>27</b>
Questions de recherche	27
<b>LES HYPOTHÈSES</b>	<b>28</b>
<b>MÉTHODOLOGIE ET PROTOCOLE DE RECHERCHE</b>	<b>29</b>
I. Une enquête qualitative par entretiens semi-directifs	29
II. Les biais	30
1) Biais d'accès et d'échantillonnage	30
2) Biais de mesure	31
3) Biais affectifs et sociaux	31
<b>ANALYSE THÉMATIQUE ET RÉPONSE AUX HYPOTHÈSES</b>	<b>32</b>
I. Hypothèse 1 : Les cinéastes perçoivent l'intervention des coordinateur.rices d'intimité comme un frein créatif.	32
1) Une vision parfois péjorative de la coordination d'intimité	32
a. Le.la coordinateur.rice d'intimité, accompagnement ou menace juridique ?	32
b. Perte d'un lien sacré avec leurs acteur.rices et remise en cause de l'autorité créatrice	33
2) La coordination d'intimité, mesure de dernier recours	35
a. Une certaine réticence pour filmer les scènes intimes	35
b. Une option à la demande	37
c. Un "luxe" perçu ou un évitement dissimulé	38
II. Hypothèse 2 : Les acteur.rices considèrent les coordinateur.rices d'intimité comme un soutien essentiel lors du tournage des scènes intimes. Leur intervention permet de dissocier leur implication personnelle de leur performance, renforçant ainsi leur sentiment de sécurité.	42

1) Le rapport à l'intime : un enjeu en soi	42
a. Le flou du scénario : pudeur ou manipulation ?	42
b. Le pouvoir créateur : l'oeuvre comme condition	45
c. Un rapport différencié à l'intime selon le genre ?	48
2) La fabrique du consentement dans le cinéma	50
a. Etre docile pour entrer dans l'arène ?	50
b. Oser dire non : un privilège réservé à certain.es	52
c. Les conséquences du refus : une stigmatisation perçue et vécue ?	54
3) La nécessité de poser un cadre	55
a. Rôle de médiateur.rice : une personne neutre pour poser les bonnes questions	55
b. Au geste près, chorégrapheur pour enlever la symbolique	57
c. La coordination d'intimité : une fonction ressource	58
4) La coordination d'intimité : un cadre contraignant ?	61
a. Un manque de simplicité	61
b. Le poids d'un consentement figé	63
III. Hypothèse 3 : L'introduction des coordinateur.rices d'intimité sur les tournages redéfinit les dynamiques de pouvoir au sein des équipes et plus particulièrement entre les réalisateur.rices et les acteur.rices.	66
1) Observation de l'organisation professionnelle sur les plateaux	66
a. Les dynamiques de pouvoir	66
b. "La grande famille du cinéma" : liens affectifs et risques d'abus	69
c. Les interprètes, demi-dieux sur les plateaux de tournage	72
2) Le temps de la prise : une cristallisation des rapports de force	74
a. Un temps intouchable	74
b. Entre proximité physique et distanciation psychique	76
c. Plateau fermé : un dispositif suffisant ?	78
3) La coordinateur.rice d'intimité, une figure encore fragile	79
a. Vers une lente professionnalisation	79
b. Une place de médiateur.rice à trouver	80
<b>CONCLUSION</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>85</b>
<b>OUTILS DE RECHERCHE</b>	<b>87</b>
Grilles d'entretiens	87
1) Cinéastes	87
2) Acteur.rices	88
Prise de contact	90
<b>ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT</b>	<b>91</b>