

DGALN/PUCA

**Programme interministériel « Culture et territoires en Île-de-France »**

## **TOURNAGES ET TERRITOIRES**

---

**L'Île-de-France, quel(s) territoire(s) de tournage, pour quels enjeux ?**

**Gwenaële ROT**

**Maître de conférences en sociologie**

**Université de Paris Ouest Nanterre La Défense  
Laboratoire IDHE UMR 85 33 CNRS  
grot@u-paris10.fr**



## SOMMAIRE

Remerciements	6
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>Chapitre 1 La concurrence internationale des territoires cinématographiques</b>	<b>10</b>
1. Enjeux de la concurrence internationale et reconfigurations territoriales	11
1.1 Les <i>runaways production</i> et Hollywood : une histoire ancienne	12
1.2 Enjeux et débats	15
2. Une mise en scène territoriale : le <i>Location Trade Show</i> à Los Angeles	22
2.1 Vue d'ensemble : état des lieux	26
2.2 L'affichage de la bataille des coûts	38
2.3 Infrastructures, prestations techniques et relation de service	41
Conclusion	45
<b>Chapitre 2 A la recherche des décors</b>	<b>48</b>
1. Quelle « offre » de décors en Ile-de-France ?	50
1.1 Villes, campagnes, banlieues et autres « décors naturels »	52
1.2 Les studios de cinéma	62
1.3 Les friches	73
1.4 La mouvance des décors et des juridictions	78
2. Les professionnels du décor	82
2.1 Vers une professionnalisation du travail de repérage ?	82
2.2 Les représentants des établissements publics, de nouvelles professionnalités ?	86
3. De l'idée à la réalité	90
3.1 Lieux rêvés, lieux proposés : composer avec l'existant	90
3.2 La « praticabilité » en débat	94
Conclusion	98
<b>Chapitre 3 L'appropriation des espaces de travail</b>	<b>100</b>
1. Du lieu au décor	101
1.1 Ouvrir et délimiter l'espace de travail : une affaire de ruses et de négociations	101
1.2 Monter et construire le décor	108
1.3 La sollicitation de l'environnement	116
2. On tourne !	119
2.1 Cadrage et débordement de l'environnement	126
2.2 Débordements et cadrages des équipes de tournage	129
Conclusion	132
<b>Conclusion</b>	<b>136</b>
<b>Bibliographie</b>	



« [...] il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espaces, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public ; un autre (ici, tout de suite, on entre dans des espaces beaucoup plus particuliers), de taille plutôt modeste à l'origine, a atteint des dimensions assez colossales et est devenu Paris, cependant qu'un espace voisin, pas forcément moins doué au départ, s'est contenté de rester Pontoise. Un autre encore, beaucoup plus gros, et vaguement hexagonal, a été entouré d'un gros pointillé (d'innombrables événements, dont certains particulièrement graves, ont eu pour seule raison d'être le tracé de ce pointillé) et il a été décidé que tout ce qui se trouvait à l'intérieur du pointillé serait colorié en violet et s'appellerait France [...]»  
(Georges Perec, *Espèce d'espace*, Paris, Galilée), 1974, p. 14

« *Quand tu travailles dans le cinéma, tu te retrouves dans des lieux comme jamais personne ne peut les voir ! L'autre fois mon électro me racontait le château de Chambord : 1365 cheminées ! Il a vu toutes les pièces. Tu ne peux pas t'imaginer la complexité de la construction des pièces les unes au-dessus des autres. Chaque pièce a une cheminée, il y a des pièces qui sont faites comme des mezzanines, des pièces cachées, c'est phénoménal. Lui il a été repérer pour passer des lignes électriques... Je pourrais te citer des tas d'exemples : tu te retrouves en Zodiac avec la police sur la Seine, même pour aller voir tel truc c'est la fluviale, ils sont responsables de tout ce qui est en lien avec la Seine. Quand il y a un tournage, il y a des hommes grenouilles de la fluviale qui vont être là, en même temps tu peux aussi prendre l'hélicoptère qui va te poser sur des neiges pérennes pour te faire le plan qui manque d'une publicité, puis le lendemain tu reprends l'avion et tu te retrouves au Maroc. Quand on a tourné sur le Marie-Antoinette à Versailles, c'était dément parce que, en fin de journée, on se retrouvait à pousser nos roulantes dans Versailles, dans la galerie des glaces, il y avait des tableaux... On était tout seul : Versailles pour toi ! C'est un aspect super plaisant du métier » (Chef machiniste)*

## Remerciements

Cette recherche n'aurait pas pu se dérouler sans la disponibilité, l'accueil et l'aide de nombreux interlocuteurs, professionnels du cinéma et responsables d'institutions, qui ont pu m'orienter et m'aider.

L'idée de cette étude est née d'un partenariat de recherche avec Plaine Commune en 2007. Ce rapport en est le prolongement. Il actualise d'ailleurs (chapitre 2, paragraphe 1.2 consacré aux studios de cinéma) certaines des données recueillies lors d'une première enquête exploratoire menée sur les entrepreneurs des industries techniques en Seine-Saint Denis soutenue par la MSH Paris Nord et Plaine Commune en 2007.

Plus largement, cette étude s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche que j'ai engagé depuis trois ans en sociologie du travail intitulé *l'Atelier du cinéma*. Dans le cadre de cette recherche j'explore les conditions socio-économiques de fabrication des films avec, comme première entrée, l'observation et l'analyse concrète du travail cinématographique sur les plateaux de tournage. J'ai bénéficié, dans le cadre d'un séminaire organisé mensuellement à l'université de Paris Ouest et consacré à la sociologie économique du cinéma, des remarques stimulantes de mes collègues, jeunes chercheurs, des laboratoires du CNRS IDHE, Printemps, CESTA et du CSU/CRESPPA.

Je remercie les associations professionnelles (Association des repéreurs de cinéma et Association française des régisseurs notamment) ainsi que tous les professionnels du cinéma, chefs décorateurs, chefs opérateurs, assistants à la réalisation, machinistes, repéreurs, régisseurs, chefs opérateurs, ingénieurs du son, qui ont accepté de répondre longuement à mes questions et qui ont autorisé et facilité ma présence sur certains lieux de tournage.

Je remercie les différents responsables et membres des commissions du film (Commission du film de la région Ile-de-France, Film France, Mission cinéma de la Ville de Paris, Pôle audiovisuel de la Seine-Saint Denis) et les représentants des collectivités locales (municipalités, conseils départementaux – le Val d'Oise tout particulièrement – et du Conseil Régional), les différents responsables de studio et d'établissements publics (musées, ministères) chargés de l'accueil des tournages qui ont bien voulu me recevoir, m'apporter nombre de documents utiles et accepter de répondre toujours avec intérêt à mes nombreuses sollicitations.

Un remerciement particulier est adressé à Olivier-René Veillon pour m'avoir associée aux diverses manifestations et rencontres organisées par la Commission du film de la Région Ile-de-France ainsi qu'à Dana Thévenaud, créatrice de la première commission du film départementale (dans le Var) et qui fut vice-présidente de l'Association of Film Commissionner International, (AFCI, Los Angeles USA) pour ses éclaircissements historiques.

## INTRODUCTION

Ce « 7<sup>ème</sup> art » qu'est le cinéma est engendré, au quotidien, dans un cadre économique et social très lourdement déterminé par des contraintes – et des opportunités – techniques, organisationnelles et spatiales. La forme organisationnelle mise en œuvre pour la fabrication d'un film est celle d'une structure-projet<sup>1</sup> ou de prototype<sup>2</sup>, organisation aujourd'hui érigée en forme organisationnelle emblématique de l'économie moderne<sup>3</sup>. Cette organisation constituée pour le temps d'un film est une organisation en quête d'une multiplicité de lieux. Le rapport au(x) territoire(s) se révèle dès lors nécessairement instable, fait de connexions et de déconnexions permanentes : c'est ce que nous proposons d'étudier dans le cadre de cette étude

La diversité et la photogénie des décors naturels, la répartition des studios, leur importance mais aussi le coût des décors et/ou les incitations financières développées par les différentes instances gouvernementales, nationales ou locales, ne sont pas sans incidence sur l'attractivité d'un territoire. Dans un contexte où les métropoles et les régions cherchent à attirer des activités à la fois créatrices d'emploi et valorisantes pour leur image, il importera d'analyser ces stratégies<sup>4</sup> et les logiques de « gouvernance » qui les soutiennent. En effet si les équipes de tournage se déplacent, les territoires ne sont pas des espaces figés. Ils se transforment notamment sous l'effet de politiques d'aménagement urbain qui modifient le contour des zones de tournage disponibles. Ils sont aussi placés en situation de concurrence incessante : de nouveaux pays s'organisent pour proposer des lieux d'accueil attractifs et l'on observe des mouvements de localisation des tournages vers des pays à bas coût de main d'œuvre ou très offensifs en matière d'incitations fiscales. D'autres enjeux se dessinent alors : la condition de l'attractivité du territoire dans un

---

<sup>1</sup> ANDERSON Andy B., FAULKNER, Robert, "Short-term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood", *American Journal of Sociology*, 92, pp. 879-909

<sup>2</sup> BENGHOZI Pierre-Jean, *Le cinéma entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>3</sup> BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999 ; MENER Pierre-Michel *Le travail créateur*, Paris, Gallimard 2009.

<sup>4</sup> ANTIER Gilles, *Les stratégies des grandes métropoles. Enjeux, pouvoir et aménagement*, Paris, Armand Colin, 2005.

contexte de forte concurrence entre métropoles et les nouvelles formes de division internationales du travail qui touchent, à des degrés divers, les différentes activités de la filière cinématographique et audiovisuelle.

En France la position dominante de l'industrie cinématographique en région parisienne date de l'invention du cinéma mais la configuration économique et spatiale de cette position a sensiblement changé en un siècle de cinéma. En étudiant des données sur les agences de casting, les maisons de production et les studios de cinéma, le géographe Allen Scott<sup>5</sup> insistait, il y a une dizaine d'années, sur le poids de la place parisienne « intra muros » comme lieu d'implantation de l'industrie cinématographique française. A condition que l'on saisisse la localisation des activités cinématographiques à partir des pratiques professionnelles, il nous semble que d'autres échelles doivent être prises en considération pour analyser l'espace de développement économique territorial des activités cinématographiques, mais aussi audiovisuelles, ces deux types d'activités étant désormais étroitement imbriqués.

En effet, le travail n'est que trop rarement saisi comme une activité concrète placée au centre des recherches portant sur l'inscription territoriale de l'activité économique. Nous considérons pourtant que la compréhension de l'ancrage des tournages en Ile-de-France, ses forces ou ses fragilités, ne peut faire l'économie d'une analyse minutieuse des pratiques professionnelles de ceux dont le métier est non seulement d'organiser les conditions d'accueil d'un tournage sur un territoire mais aussi de le transformer en décor de cinéma. De nombreux professionnels du cinéma (repéreurs, décorateurs, accessoiristes, ensembliers, régisseurs, ventouseurs) interviennent en effet à la fois pour choisir des lieux de tournage, les transformer mais aussi pour créer les conditions d'acceptabilité d'un tournage. D'autres professionnels sont impliqués : les acteurs institutionnels (représentants des communes, des départements ou des régions) qui exercent notamment un rôle de connexion et de médiation entre les équipes et leurs interlocuteurs territoriaux : police, responsables d'établissements publics qui accueillent des tournages.

Le tournage est une activité nomade qui s'approprie temporairement un territoire donné, celui-ci servant de décor. La recherche des décors et les négociations avec ceux qui en ont la gestion sont donc des moments importants du processus de création. Le travail d'appariement d'un lieu (une friche, un bâtiment, une rue, un théâtre, une salle de sport, un château) avec une équipe de film est un travail de négociation et de veille permanente. En prise avec un espace qui n'est pas prédestiné à cet usage lorsque le film est tourné en dehors des studios, le tournage peut bouleverser l'environnement dans lequel il s'ancre pour un temps. Parfois synonyme de contrainte et de désordre supposant une organisation logistique spécifique (dégagement des voiries, enlèvement des véhicules, régulation des passages), il lui arrive de susciter des résistances. Chaque film, qui repose sur un processus de fabrication discontinu, exige alors la mobilisation de ressources territoriales spécifiques si bien qu'entre cette éphémère organisation qui porte la fabrication d'un film et son

---

<sup>5</sup> SCOTT Allen J., *The Cultural Economy of City*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage, 2000.



environnement immédiat, se tissent des liens complexes qu'il convient de démêler. Quels sont les freins à l'accueil des films sur un territoire ? Comment le tournage d'un film est-il négocié avec les acteurs locaux ? Comment un territoire est-il approprié par une équipe de film ? Ces interrogations conduisent vers l'exploration d'un autre volet, indissociable du précédent : celui de l'étude de la valorisation des territoires comme espace de tournage.

En croisant différentes échelles d'analyse et perspectives théoriques qui relèvent du domaine de la géographie économique et surtout de la sociologie urbaine et de la sociologie du travail, nous pourrions saisir plus précisément la morphologie des connexions entre une activité industrielle économique et culturelle singulière et un ou des territoires.

Bernard Pecqueur<sup>6</sup> rappelle que la notion de territoire a « travaillé l'imaginaire géographique » à tel point que l'on a pu constater une « surchauffe du concept » par le passé, surchauffe qui serait aujourd'hui contrebalancée par une certaine « sublimation », parce que le territoire auquel sont associées d'autres notions (territorialité, territorialisation) trouve un sens nouveau. Il nous semble que la perspective sociologique et ethnographique qui est la nôtre permet de répondre à la suggestion de l'auteur lorsqu'il considère que « rendre compte des processus de territorialisation des coordinations fabriquant du territoire et instaurant des rapports de territorialité entre les hommes pourrait servir de clé pour une lecture des dynamiques contemporaines de la globalisation des échanges ».

D'un point de vue méthodologique, une quarantaine d'entretiens ont été réalisés en France auprès des repéreurs, régisseurs, décorateurs, assistants à la réalisation, responsables des commissions du film et d'établissements publics qui accueillent des tournages. Ces entretiens portaient, pour l'essentiel, sur la description des pratiques professionnelles et sur les relations qu'entretenait chaque personne interviewée avec les autres corps du métier du cinéma. Il s'agissait de reconstruire une « chaîne de coopération artistique »<sup>7</sup> en nous focalisant sur les personnes qui ont en charge, d'une manière ou d'une autre, d'intervenir sur les choix des lieux de tournage et qui participent à l'organisation spatiale de l'activité cinématographique. Nombreuses de ces activités pourraient être qualifiées d'activité de « renfort » par Becker. Il n'en demeure pas moins qu'elles sont un maillon clé de la chaîne de création cinématographique. En raison de la richesse des entretiens nous avons fait le choix d'illustrer certains de nos constats en nous appuyant sur des verbatim relativement longs.

---

<sup>6</sup> PECQUEUR Bernard, « De l'exténuation à la sublimation : la notion de territoire est-elle encore utile ? », *Géographie, Économie, Société*, 11, 62, 2009, p. 55-62.

<sup>7</sup> BECKER Howard, *Art Worlds*, University of California Press, Los Angeles 1982 [trad française : *Les mondes de l'art*, Paris, Champs, Flammarion, 2006 ]. Notre recherche sur la territorialisation de l'activité porte donc sur la phase de fabrication et non pas celle de diffusion des films. Sur ce dernier point, concernant les salles de cinéma voir la contribution d'Emilie Sauguet dans ROT Gwenaële SAUGUET Emilie, VERDALLE (de) Laure, « Districts culturels, le cas de la filière cinématographique en Seine-Saint-Denis », in BERNEMAN Corinne et MEYRONIN Benoit (dir.), *Culture et attractivité des territoires : où en sommes nous ?* Paris, L'Harmattan, 2010 (à paraître). Pour une enquête empruntant une perspective similaire portant sur l'activité de diffusion artistique dans le spectacle vivant nous renvoyons au rapport de e RAFFIN. Fabrice *Territorialisation de projets culturels en Ile-de-France. Proposition pour un modèle d'analyse complexe*, Paris, SEA Europe, 2008.

Par ailleurs nous avons observé à deux reprises en 2009 et 2010 le déroulement du salon international des territoires cinématographiques qui se tient à Los Angeles (le *Location Trade Show*). L'étude a été complétée par des observations de tournage – à Paris principalement –, quelques repérages, la participation à plusieurs *Eductour* et rencontres professionnelles organisés par la Commission du film d'Ile-de-France, le recueil et l'analyse de la presse professionnelle et de documents de marketing territorial. Nous avons également mené une revue de la littérature la plus récente sur le sujet qui a été facilitée par l'exploration du fonds documentaire de l'*Art Library* à l'UCLA lors d'un des séjours d'étude à Los Angeles, séjour qui a aussi été l'occasion de visiter les principaux studios Hollywoodiens (Warner, Sony Studio, Universal Studio et Paramount).

Nos propos seront organisés autour de trois grands chapitres. Un premier chapitre esquissera un état des lieux concernant les formes contemporaines de la concurrence internationale des territoires cinématographiques à partir des données de marketing territorial recueillies au *Location Trade Show*. Un second chapitre présentera la manière dont se construisent les appariements entre des « chercheurs de décor » et des territoires. Enfin, dans le prolongement de ce chapitre, les formes d'appropriation des territoires par les équipes de film seront étudiées (chapitre 3).

\*

\*   \*

Chacun des thèmes abordés dans les différents chapitres mériteraient de plus amples développements et des compléments d'enquêtes. Le temps imparti pour une telle recherche aux multiples ramifications ne m'a pas permis d'épuiser le sujet. L'étude engagée ici sera donc poursuivie et complétée par mes soins en 2010 et 2011 dans le cadre de l'axe de recherche « produits et territoires » du laboratoire IDHE / CNRS.

## CHAPITRE 1

### LA CONCURRENCE INTERNATIONALE DES TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

« Woody Allen, Spielberg et Tarantino n'ont plus de raisons de ne pas tourner en France », titrait le quotidien *Le Monde* dans son édition du 19 décembre 2008. En effet, l'avant-veille, dans le cadre de la loi de finances 2009, les députés avaient voté le principe d'un crédit d'impôt pour encourager les productions étrangères à venir tourner en France. Ce dispositif d'incitation fiscale complète celui créé, en 2004, en faveur des films français. Cette disposition avait, à l'époque, contribué à contenir le mouvement de localisation des tournages d'initiative française à l'étranger (essentiellement vers l'Europe de l'Est<sup>8</sup>) et l'on attend de la nouvelle exception fiscale que les films étranger américains – mais aussi asiatiques (on pense aux films « Bollywoodiens ») dont l'histoire se déroule tout ou partie en France – soient tournés dans l'hexagone et non pas sur des territoires de substitution.

La France rejoint, assez tardivement, la multitude des pays ayant, au cours de ces vingt dernières années, mis en œuvre des systèmes comparables d'incitations. Ce faisant elle tente de renforcer sa position dans un contexte de forte concurrence internationale sur ce que l'on pourrait dénommer « le marché des territoires cinématographiques »<sup>9</sup>, tant le facteur « coût de production » apparaît déterminant pour les producteurs dans le choix des lieux de tournage. Les professionnels du cinéma, et en premier chef la FICAM<sup>10</sup>, mais

---

<sup>8</sup> CANETTI Nicole, GUERRIERI Jean-Pierre, JARDILLIER Sophie, JEANNEAU Caroline, *La production cinématographique en 2009*, Rapport du CNC, mars 2010.

<sup>9</sup> Nous entendons utiliser ce terme non sans quelques précautions d'usage. En effet s'il y a bien une forte concurrence entre territoires où les uns et les autres mettent en avant leur « offre » par rapport à une « demande » qui apparaît très élastique vis-à-vis des « prix », en réalité, il s'agit d'une concurrence qui se construit à coup de politiques publiques. Les Etats mais également les collectivités locales définissent et redéfinissent en permanence la donne. La concurrence ne se joue pas uniquement entre maison sde productions cinématographiques mais également entre les Etats et les collectivités territoriales.

<sup>10</sup> Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia. Son président, Thierry de Segonzac avait été un ardent et efficace défenseur de cette mesure.

aussi les responsables des collectivités locales attendent beaucoup d'une mesure destinée à attirer de nouvelles productions, stimuler l'emploi et participer au rayonnement français.

Il faut dire que la concurrence internationale des lieux de production cinématographiques est vive. Les grandes métropoles historiques du cinéma sont directement touchées par des phénomènes de délocalisation des tournages – les américains parlent, pour en critiquer les effets, de *runaway production*<sup>11</sup>, processus engagé depuis longtemps, mais qui change aujourd'hui de forme et d'intensité<sup>12</sup>.

Dans ce chapitre, il s'agit non pas de proposer une cartographie exhaustive des stratégies territoriales déployées à une échelle mondiale mais d'identifier certaines *dynamiques territoriales* et les logiques qui les sous-tendent pour mieux situer la France dans un contexte international quelque peu mouvant. Comment caractériser l'environnement concurrentiel dans lequel se place la France en général et la région Ile-de-France, en particulier ? Que retenir de telles opérations de « présentation de soi » que mettent en place les territoires à l'occasion d'actions de marketing territorial dédiées à l'activité cinématographique et audiovisuelle ? C'est à ces deux questions que nous chercherons à répondre dans le cadre de ce chapitre.

## 1. ENJEUX DE LA CONCURRENCE INTERNATIONALE ET RECONFIGURATION TERRITORIALES

La « délocalisation » des tournages n'est pas un phénomène nouveau pour l'industrie du cinéma Hollywoodienne puisqu'elle a été identifiée dès les années 1950 lorsque l'Europe est apparue comme un territoire de destination pour les productions américaines. C'est d'ailleurs à cette époque que le terme – à connotation négative – de *runaway production* a émergé dans la presse professionnelle<sup>13</sup> pour désigner ce mouvement d'éloignement des tournages produits à Hollywood mais réalisés en dehors d'Hollywood. Aujourd'hui la question du déploiement des activités de fabrication des films hors des frontières nationales est un phénomène à multiples facettes qui n'est certainement pas réductible au « problème » Californien<sup>14</sup>. Il renvoie plus largement à la globalisation accrue des industries cinématographiques et audiovisuelles et à l'émergence d'une nouvelle division internationale du travail dans les industries culturelles<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> ELMER Greg, GASHER Mike (ed.), *Contracting Out Hollywood: Runaway Production and Foreign Location Shooting*, Rowman and Littlefield, Lanham, 2005 ; MONITOR COMPANY, *US runaway film and television production*, Study report, 1999. Les chercheurs anglo-saxons utilisent aussi le terme plus neutre de "outsourcing" ou de "offshore" production.

<sup>12</sup> Il se distingue d'un autre phénomène la *local production* qui consiste, pour des productions étrangères à produire dans un marché donné et pour ce marché AUGROS Joël, « *Glocalisation, Runaway et Local production*, deux ou trois choses que je sais d'elles », *Questions de communication*, n°13, 2008, p. 225-238.

<sup>13</sup> DAWSON Andrew, "'Bring Hollywood home !' Studio labor, nationalism and internationalism, and opposition to 'runaway production', 1948-2003", *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol.84, n°4, 2006, p. 1011-1122 ; SCHANDLEY R. Robert, *Runaway Romances. Hollywood's Postward Tour of Europe*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.

<sup>14</sup> Qui donne lieu, d'ailleurs, à des approches assez nationalistes comme celles qui sont présentées par l'ouvrage de Miller et Alli. En critiquant les phénomènes de *runaway production* qui touchent Hollywood, ces chercheurs américains dénoncent les nouvelles formes d'exploitation qui apparaissent, selon eux, dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle à une échelle mondiale. MILLER Toby, GOLVIN Nitin, MACMURRA John, MAXWELL Richard, WANG Tong, *Global Hollywood 2*, London, Bifi, 2005.

<sup>15</sup> MILLER Toby, GOLVIN Nitin, MACMURRA John, MAXWELL Richard, WANG Tong, *Global Hollywood 2*, *ibid.* Ces auteurs parlent de "New International Division of Cultural Labour" (Chapitre 2, p. 110-172).

## 1.1 Les *runaways* productions et Hollywood : une histoire ancienne.



Figure 1 ““Dont run away”. Keep Hollywood in California”. Tee-Shirt porté par un technicien de l’équipe décoration, sur le tournage d’une publicité pour *Adidas* à Los Angeles (Downtown). Le Tee-Shirt lui avait été offert par une entreprise technique de location de matériel de tournage, en difficulté financière. Copyright photo Gwenaële Rot, 2010.

On situe volontiers « l’âge d’or » de l’industrie du cinéma américain autour des années 1920-1950, époque qui correspond à une période où les films américains étaient produits majoritairement dans les studios Californiens, employant des salariés permanents (techniciens, scénaristes, opérateurs de prise de vue etc.). Il n’était pas exceptionnel qu’un studio important produise une trentaine de films par an<sup>16</sup>. Les majors concentraient alors toutes les phases de production et de post production<sup>17</sup> mais également de distribution.

La remise en cause de la suprématie californienne comme lieu de production incontesté de l’industrie cinématographique américaine remonte au début des années 1950. Elle fait suite au processus de désintégration verticale de l’industrie cinématographique vers un système productif plus flexible<sup>18</sup>. La crise qu’a connue l’industrie cinématographique américaine après la guerre, associée à la remise en cause de son organisation intégrée suite aux législations anti-trust et à l’arrêt Paramount de 1948<sup>19</sup>, la recherche de coûts de production compétitifs sont autant d’éléments – ici rapidement esquissés – qui ont conduit les producteurs américains à revoir leur modèle productif.

Dans les années 1950, en effet, les structures productives de l’industrie cinématographique hollywoodienne s’assouplissent. Les majors et les producteurs indépendants à la recherche

<sup>16</sup> Pour une mise en perspective historique de la situation française nous renvoyons au chapitre 2 du présent rapport.

<sup>17</sup> WEINSTEIN Bernard L., CLOWER Terry L., “Filmed Entertainment and Local Economic Development: Texas as a Case Study”, *Economic Development Quarterly*, 14, 2000, p. 384-394.

<sup>18</sup> CRISTOPHERSON Suzan, STORPER Michaël, “The city as studio; the world as backlot: the impact of vertical disintegration on the location of the motion picture industry”, *Environment and Planning D: Society and Space* 4, 1986, p. 305-320; STORPER Michaël, CRISTOPHERSON Suzan, “Flexible specialization and regional industrial agglomerations : the case of the US motion picture industry”, *Annals of the Association of American Geographers*, 77, 1987, p. 260 -282.

<sup>19</sup> SCHANDLEY R. Robert, *Runaway Romances*, *op.cit*, p. 1et suiv.

de décors réalistes et d'économie de coûts de fabrication s'éloignent des studios<sup>20</sup>, au moment aussi où les techniques de production commencent à offrir de nouvelles opportunités de filmage plus souples facilitant la prise de vue en extérieur. C'est ainsi que Weinsten et Clower<sup>21</sup> parlent de « réorientation spatiale » pour caractériser cette période. On peut dire que, toutes proportions gardées, un mouvement de même nature s'est dessiné dans d'autres pays en France et plus largement en Europe avec la *Nouvelle vague* et/ou le cinéma néoréaliste.

Dès lors, les studios hollywoodiens n'apparaissent plus comme le lieu quasi exclusif (n'oublions pas New York) des tournages. La tendance à une dispersion des activités cinématographiques vers d'autres Etats américains mais aussi à l'étranger émerge alors.

Dans son histoire sur les *runaway production* américaines Robert Shandley<sup>22</sup> précise qu'en 1951 les studios hollywoodiens tournent trois films à l'étranger, l'année d'après, 9 films sont comptabilisés et 5 ans plus tard ce sont 55 productions qui sont tournées à l'étranger, avec une prédilection pour les tournages en Europe. L'étude de la géographie des tournages renseignerait en soit sur les relations politiques entre Hollywood et le vieux continent et mériterait un long développement qui n'a pas lieu d'être ici<sup>23</sup>. Donnons simplement quelques repères. En 1945 les studios américains créent un cartel, la Motion Picture Export Association (MPEA)<sup>24</sup> pour favoriser l'exportation de leurs films sur un marché européen en expansion. Les devises sont en partie réinvesties dans le tournage de films en Europe. Ceci s'opère dans un contexte où l'on est en quête de coûts de production moindres. Le dépaysement européen devient aussi l'occasion de raconter des histoires qui trouveront peut être un nouveau public aux Etats-Unis<sup>25</sup>. Les réalisateurs nés en Europe mais installés aux Etats-Unis (tels Preminger, Hitchcock, Billy Wilder, Douglas Sirk...) ont même été encouragés à revenir sur leur terre natale pour y filmer.

Rome devient, à cette époque, une destination de choix pour les tournages américains. Les studios de *Cinecittà* – studios d'Etat créés par Mussolini dans les années 30 pour faire contrepoids aux Etats-Unis – offrent, outre des compétences techniques intéressantes, des armées de figurants bon marché qui font le bonheur des producteurs de péplums. Rome, dont le climat et l'ensoleillement, sont équivalents à ceux de la Californie est vite dénommée « *Hollywood sur Tibre* ». On y tourne notamment *Quo Vadis*<sup>26</sup>, *Benhur*, *Cléopâtre*... Une autre destination comme l'Angleterre est aussi tout particulièrement concernée.

---

<sup>20</sup> Nous parlons de « Studio » pour désigner les entreprises qui finançaient, fabriquaient et diffusaient les films maîtrisant, ce faisant, l'ensemble de la chaîne de valeur. Lorsque nous parlerons de studios pour le cas français aujourd'hui (chapitre 2 du présent rapport) il s'agira avant tout de désigner un espace de tournage et non une entreprise.

<sup>21</sup> WEINSTEIN Bernard L., CLOWER Terry L., *op.cit.*

<sup>22</sup> SHANDLEY R. Robert, *ibid.*

<sup>23</sup> Nous renvoyons lecteur intéressé à l'ouvrage de Shandley précédemment cité.

<sup>24</sup> Pour une présentation de cette institution et ses activités de Lobbying voir également MINGANT Nolwenn, « Entre mondial et local : le jeu d'équilibriste des majors hollywoodiennes », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n° 1, 2009.

<sup>25</sup> Certes on tourna en Europe des péplums mais aussi, ce que Shandley appelle des « Travelogue romances » à savoir des films qui construisent leur récit sur le tour de l'Europe par un héros américain à la recherche de l'Amour.

<sup>26</sup> Tournage à propos duquel Rossellini s'était plaint considérant que cela faisait monter les prix de la main d'œuvre et que celle-ci était moins disponible pour les productions indépendantes Italiennes...

Dès le début des années 1930 les américains reconnaissant très tôt l'importance stratégique de ce pays dans le marché du film mondial si bien que des compagnies telles que Paramount et MGM emploient des citoyens britanniques (acteurs et techniciens) pour passer outre le système de quotas alors mis en place. Mais le point de départ du développement des tournages en Angleterre est lié à un accord anglo-américain de 1948 requérant des majors de placer une partie de leurs recettes réalisées sur le territoire britannique sur des comptes bloqués en Angleterre<sup>27</sup>, l'idée étant d'encourager Hollywood à réinvestir ses recettes dans les tournages. Dans ce contexte, en 1950 et 1960, l'Angleterre devient un territoire de tournage d'importance pour les majors d'Hollywood<sup>28</sup> en raison également d'une main d'œuvre bon marché. L'existence d'une langue commune et d'une tradition ancienne d'échanges sont des puissants facilitateurs de rapprochement. L'*Eady Levy tax* – taxe prélevée sur les billets d'entrées et redistribuée aux productions afin qu'elles investissent dans les tournages – a aussi encouragé les majors à développer leur implantation. Entre 1949 et 1969 un tiers des films tournés en Angleterre s'adosse à des productions Hollywoodiennes<sup>29</sup>.

En Amérique du Sud, les Etats-Unis ont aussi largement investi du côté du Mexique et ce dès les années 1940.

Aujourd'hui, pour les Etats-Unis, la géographie des tournages « off shore » s'est encore redéployée. Le Canada, longtemps considéré comme un marché domestique pour la diffusion des films tournés à Los Angeles, s'est affirmé comme terre de tournage de nombreuses productions Hollywoodiennes. Au cours des années 1970, ce pays s'est déjà construit une réputation de territoire attractif grâce à la mise en œuvre de politiques publiques actives. C'est ainsi qu'en 1978 a été créée la commission du film de la Colombie Britannique qui a négocié avec les syndicats de la province un « accord de coopération ». Celui-ci vise, en particulier, à contenir les revendications salariales en vue de maintenir des coûts salariaux attractifs pour les productions hollywoodiennes. Une véritable campagne de démarchage auprès des majors a même été engagée par la commission<sup>30</sup>. A la même période le gouvernement provincial de Colombie Britannique a investi des millions de dollars dans la construction d'un studio performant à Vancouver. Un second studio spécialisé dans les effets spéciaux fut construit, toujours avec l'appui du gouvernement provincial, en 1987.

Dans le milieu des années 1990, les formes de l'intervention publique évoluent. Les politiques fiscales actives de l'Etat fédéral Canadien mais aussi des provinces (comme l'Ontario) ont avivé cette attractivité territoriale au moyen de divers crédits d'impôt. Une

---

<sup>27</sup> MILLER Toby, GOLVIN Nitin, MACMURRA John, MAXWELL Richard, WANG Tong, *Global Hollywood 2*, London, Bifi, 2005, Ch. 2, p. 160.

<sup>28</sup> Major d'Hollywood qui, ne l'oublions pas, ont accueilli pendant la guerre nombre de cinéastes européens fuyant le nazisme et qui se sont installés à Hollywood par la suite.

<sup>29</sup> HOZIC Aida, *Hollyworld: Space, Power and Fantasy in the American Economy*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 14. MAGGOR Maggie, SCHLESINGER, "For this relief much thanks" Taxation, film policy and the UK government", *Screen*, vol. 50, n°3, 2009, p. 301-303.

<sup>30</sup> Pour une histoire assez précise de cette politique voir TINIC Serra, "Constructing the Global City : Contextualizing Hollywood North", in WASKO Janet, ERICKSON Mary (ed.), *Cross Border cultural production. Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p. 251-296.

partie de la profession cinématographique américaine (techniciens du cinéma, entrepreneurs des industries techniques notamment) s'est inquiétée du succès de tels dispositifs<sup>31</sup>. Précurseur dans la mise en place des *tax shelter*, le Canada, en jouant un coup d'avance sur d'autres pays, a pu continuer à consolider, par ce levier, son industrie cinématographique et audiovisuelle. Cette industrie couvre aujourd'hui un vaste domaine puisque les activités de postproduction (montage, effets spéciaux numériques) ainsi que les jeux vidéo (dont le contenu est très lié au cinéma) se sont amplement développées.

Le poids pris par le Canada dans cette économie des tournages a conduit un certain nombre de chercheurs américains (tels Currah, Coe, Scott et Pope)<sup>32</sup> et canadiens comme Greg Elmer ou Mike Gasher<sup>33</sup> à analyser les logiques de formation de ces « productions satellites » d'Hollywood dans ce pays. Menant une analyse en termes de coûts de transaction, les auteurs tentent d'identifier l'émergence de nouveaux pôles de production. Dans leur étude sur Vancouver, Scott et Pope<sup>34</sup> montrent ainsi combien, depuis une vingtaine d'années, cette métropole a su valoriser de nombreux atouts qui, articulés ensemble, en font une place fortement attractive pour les producteurs américains. Pour résumer, rappelons quels sont ces atouts : proximité de Los Angeles – 2 heures d'avion – langue commune, créneau horaires identiques, coûts salariaux avantageux, faiblesse structurelle du dollar canadien, grande proximité géographique et culturelle permettant d'opérer facilement des substitutions de lieux<sup>35</sup>, pouvoir syndical moins puissant qu'à Hollywood, infrastructures techniques de qualité permettant de suivre toute la chaîne de production et surtout incitations fiscales importantes.

Mais cette place ne préjuge rien de l'avenir en raison de l'émergence d'autres concurrents (Australie, Nouvelle Zélande<sup>36</sup> qui ne manque pas de mettre en avant le succès d'*Avatar*) pour n'évoquer que ces deux pays anglo-saxons.

## 1.2 Enjeux et débats

Aujourd'hui, la concurrence territoriale en matière de lieux de tournage s'amplifie et se complexifie. Elle concerne de nouveaux territoires mais aussi de nouvelles activités : c'est

---

<sup>31</sup> CEIDR, *The global success of Production tax Incentives and the Migration of Feature Film Production From the Us to the World*, Report, 2006.

<sup>32</sup> COE Neil M., "A hybrid agglomeration? The development of a satellite-Marshallian industrial district in Vancouver's film industry", *Urban Studies*, 38, 2001, p. 1753-1775; SCOTT Allen J., POPE Naomi, "Hollywood, Vancouver and the World : employment relocation and the emergence of satellite production centers in the motion – picture industry", *Environment and Planning A*, 39 (6), 2007, p. 1364-1381; SCOTT Allen, J., *On Hollywood: The place, the industry*. Princeton: Princeton University Press, 2005; TINIC Serra "Constructing the Global City : Contextualizing Hollywood North", in WASKO Janet, Mary Ericson (ed), *op.cit.*, p. 251-296.

<sup>33</sup> GASHER Mike, "The audiovisual locations industry in Canada: considering British Columbia as Hollywood North", *Canadian Journal of Communication*, 20, 1995, p. 231-254, GASHER Mike, *Hollywood North: The feature film industry in British Columbia*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2002; ELMER Greg, GASHER Mike, (ed.), *Contracting Out Hollywood : Runaway Production and Foreign Location Shooting*, Rowman and Littlefield, Lanham, 2005.

<sup>34</sup> SCOTT Allen J., POPE Naomi, "Hollywood, Vancouver and the World: employment relocation and the emergence of satellite production centers in the motion – picture industry", *op.cit.*

<sup>35</sup> Les chercheurs Davis et Kaye ont calculé qu'entre 1996 et 2006, dans 95 % des cas Toronto a « joué » un autre lieu (34 ont été recensés) avec une prédilection pour les villes de New York, Chicago, Washington. Dans 5 % des cas seulement Toronto était filmé pour elle-même.

<sup>36</sup> NEWMAN David, "In the Service of the Empire "Runaway" Screen Production in Aotearoa New Zealand and Canada, 1997-2006", in WASKO Janet, Mary ERICSON (ed.), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p. 217-259.



l'ensemble de la chaîne de production cinématographique et audiovisuelle (à laquelle il convient d'inclure le cinéma d'animation et les jeux vidéo) qui est impliquée. La concurrence autour de l'implantation de l'industrie des médias, et plus largement des « industries créatives » se joue entre grands – ou moins grands – Etats mais aussi entre régions et provinces au sein d'un même Etat (c'est très net pour les Etats unis), entre Etats proches (européens) ou plus éloignés et entre grandes métropoles.

Suivant l'exemple canadien, d'autres Etats et régions ont cherché à attirer les tournages avec des soutiens divers : incitations fiscales, subventions, et investissements publics pour soutenir la construction d'infrastructures techniques performantes en matière de studios de tournage et de postproduction. L'enjeu est bien de développer des activités dont on attend aussi de multiples externalités positives, cette industrie de main d'œuvre embauchant des techniciens dans différents corps de métiers (électriciens, constructeurs décorateurs) et de nombreux prestataires de renfort (comme l'hôtellerie et la restauration).

Même si des pays sont encore frileux quand il s'agit de créer des niches fiscales<sup>37</sup>, incontestablement nombre de pays, provinces et région n'hésitent pas à utiliser les leviers de la politique fiscale, même lorsqu'ils sont confrontés à de graves difficultés budgétaires (c'est le cas du Michigan ou de New York). Se prévaloir, pour une collectivité territoriale, de la mise en place d'un crédit d'impôt ne présente plus, aujourd'hui, un caractère exceptionnel. Paradoxalement, cela est même désormais considéré comme une mise aux « normes » par rapport à une tendance générale très nettement repérable. S'il n'est pas question pour nous de rentrer dans le détail des subtilités fiscales<sup>38</sup> dans le maniement incitatif des taxes et des impôts, on peut toutefois signaler que celles-ci reposent sur des mécanismes qui convergent dans leurs grands principes. Les avantages fiscaux sont, la plupart du temps, octroyés sous formes de crédits d'impôts et d'exonérations de taxes éligibles à condition d'assurer un minimum de dépenses sur place (recrutement de main d'œuvre, location de matériel technique etc.) et de tourner un minimum de jours sur le territoire considéré. Les crédits d'impôts sont parfois remboursables. Leur taux varie entre 15 % et 44 %, les fonds disponibles pour ces opérations sont plafonnés... ou non. Le périmètre des entreprises bénéficiaires est de moins en moins circonscrit à l'industrie cinématographique stricto sensu. Outre le cinéma de fiction, leur périmètre concerne également, mais de manière plus ou moins extensive selon les pays, les unitaires de télévision, les séries télévisuelles, l'industrie du jeu vidéo, les films publicitaires et d'animation, les documentaires et même les photographies publicitaires et les activités de postproduction. La concurrence se fait donc sur les taux, le caractère remboursable et/ou transférable des crédits d'impôts, les exonérations ou l'absence de taxe (certains pays n'ont pas de TVA), les différents plafonds d'aide, les contraintes de localisation – durée de tournage minimale sur le territoire – et enfin le périmètre d'éligibilité.

---

<sup>37</sup> D'autres réticences viennent aussi de la crainte de favoriser la venue d'une industrie concurrente sur le territoire. Ce point peut expliquer la réticence française à accorder des aides fiscales. Mais la baisse des tournages étrangers en France et la crise des industries techniques ont eu raison de ces réticences.

<sup>38</sup> Subtilités qui font le choux gras de certaines sociétés de services et avocats d'affaires qui se sont spécialisés dans le conseil fiscal aux productions cinématographie et audiovisuelles.

Les pays qui n'instaurent pas de facilités fiscales comme leurs concurrents immédiats fragilisent leur position. Alors qu'en Europe la Grande Bretagne, la république Tchèque ou l'Allemagne avaient entretenu leur attractivité grâce à la mise en place des mesures fiscales agressives, la France et l'Italie n'avaient pas franchi le pas. Amplement évoqué dans la presse professionnelle, leur « désavantage compétitif » a pu constituer un argument décisif pour l'obtention de crédits d'impôts spécifiques dans ces deux pays qui, en 2009, ont rattrapé leur « retard »<sup>39</sup>.

La situation est toutefois loin d'être stabilisée puisque les politiques fiscales qui se calent et réagissent les unes par rapport aux autres, font évoluer en permanence les avantages compétitifs comparatifs y compris au sein d'un même Etat fédéral. La situation du Texas est éclairante à bien des égards.

#### **Le Texas confronté à une concurrence intra nationale**

En dehors d'Hollywood, d'autres Etats américains sont entrés dans la compétition pour attirer l'industrie cinématographique et audiovisuelle. Parmi eux le Texas, qui à la fin des années 1990 suivant l'exemple canadien, met en place des crédits d'impôt. Face au succès des mesures, certains auteurs parlent en 1999 de l'émergence de la « troisième coast », mais le Texas est rattrapé en 2000 par la Caroline du Nord et la Floride. Depuis, la situation, originellement favorable, s'est encore sensiblement transformée.

En mars 2009 le gouverneur du Texas ainsi que le maire de Dallas<sup>40</sup> font un bilan sévère de l'évolution concurrentielle. Le Texas aurait perdu 7000 emplois (« crew positions ») et l'on estime le manque à gagner dans la production cinématographique Texane à 500 millions de dollars, somme qui aurait été dépensée dans des Etats ayant déployé ces dernières années des incitations financières compétitives.

Deux Etats limitrophes sont désignés comme portant la responsabilité de ces difficultés : le Nouveau Mexique et la Louisiane<sup>41</sup> qui ont eux aussi mis en place des dispositifs d'incitation aux tournages. En 2008 242 millions de dollars auraient été générés au Nouveau Mexique grâce à la production télévisuelle et cinématographique tandis que La Louisiane aurait gagné 350 millions de dollars en 2007. Cette dynamique n'a pas été sans incidences en termes de mobilité de la main d'œuvre : 25 % des résidents texans travaillant dans l'industrie audiovisuelle et cinématographique seraient partis travailler dans ces Etats, certains même décidant de s'y installer. L'alerte est ainsi donnée : non seulement l'activité est affaiblie, mais la main d'œuvre quitte le Texas au profit des Etats voisins.

« Show off our State to the rest of the world but also draws investment and creates jobs for texans »<sup>42</sup> exhortait, en avril 2009, le gouverneur du Texas dans une conférence de presse annonçant un nouveau projet de loi destiné à renforcer les aides fiscales en faveur des tournages.

A l'échelle de la compétition internationale de nouveaux entrants apparaissent (Asiatiques, Africains, Latino Américains, Est-Européens), des infrastructures de studio sont créés partout dans le monde (Australie ; Nouvelle Zélande ; Europe de l'Est ; aux Etats-Unis, le Nouveau Mexique et la Louisiane ; le Mexique et bientôt la France !), modifiant, ce

<sup>39</sup> ICHER Bruno, « Des impôts allégés pour les films étrangers », *Libération*, 23 décembre 2008. Voir également HERZBERG Nathaniel, « Woody Allen, Spielberg et Tarantino n'ont plus de raisons de ne pas tourner en France », *Le Monde*, vendredi 19 décembre 2008.

<sup>40</sup> Governor Perry, « It's Time for Texas to take the Lead in the Entertainment industry. <http://governor.state.tx.us/new/press-release/12025/>; 4 mars 2009.

<sup>41</sup> BHAYROO Shenid, MEEHAN Eileen R., "The Other LA: Louisiana Woos Hollywood", in WASKO Janet, Mary ERICKSON (ed.), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p.189-215.

<sup>42</sup> Déclaration à la presse du gouverneur du Texas du Gov Perry 23 avril 2009 lors de la signature du projet de loi (HB 873)

faisant l'offre d'infrastructures techniques disponibles pour les tournages à une échelle internationale. Le marché des territoires cinématographiques fait apparaître l'existence de hiérarchies territoriales incertaines en raison du réajustement des politiques fiscales et des investissements publics mais aussi de l'apparition de nouvelles activités (les studios construits intègrent également des activités de postproduction). A cela s'ajoutent des variations de taux de change qui peuvent modifier les rapports de concurrence, y compris en faveur des Etats-Unis<sup>43</sup>. C'est ainsi qu'une variation des taux a pu faire prendre conscience de la fragilité de la dépendance économique du Canada vis-à-vis des Etats-Unis en générant une baisse de tournages<sup>44</sup>. Enfin, les catastrophes climatiques peuvent aussi faire bouger les positions d'une industrie très sensible vis-à-vis de ce paramètre : la Louisiane a eu du mal à se remettre de Katrina (2005) et l'on peut parier que l'Islande, qui avait voté depuis peu l'augmentation de son taux d'exonération fiscale, connaisse une baisse substantielle d'activité suite à ses récents événements volcaniques.

En Europe de l'Est et au Sud de l'Europe, les lieux de tournage économiquement attractifs se font connaître. Ainsi la Tchéquie (avec Prague) n'est pas en situation de monopole : la Serbie s'affiche comme un concurrent vis-à-vis de ce pays mais aussi de la Hongrie et même de la Roumanie. Alors que des pays comme l'Allemagne et l'Angleterre tentent de consolider leur position grâce à des politiques fiscales offensives et la modernisation d'infrastructures de studios que l'on ne trouve pas – pour l'instant – en France, de nouveaux studios ont été construits à Alicante en Espagne, à Hammamet en Tunisie où l'homme d'affaire Tarak Ben Ammar, en association avec Silvio Berlusconi a inauguré en 2002 des studios de cinéma « hauts standing »<sup>45</sup> où ont été construits des décors de la Rome antique afin d'y tourner des péplums. En 2009, 3 hectares supplémentaires de studios ont été ouverts à Benarousse (à 10 minutes de Tunis)<sup>46</sup>. A Casablanca ou Ouarzazate le Maroc propose également des studios et des décors naturels (déserts notamment) qui attirent les productions internationales (dont françaises). Précisons que ces studios ne sont pas nécessairement construits avec les capitaux des pays dans lesquels ils sont érigés. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples récents, les dirigeants de *Cinecittà* (privatisée en 1997) ont investi dans de nouveaux studios Marocains, et ceux de *Pinewood*, à Londres se targuent d'avoir construit *Pinewood Toronto Studios* (à Toronto) en mobilisant des capitaux anglais et canadiens. Signalons que Tarak Ben Ammar est à la tête du groupe Quinta avec qui Luc Besson s'est associé pour financer son projet de Cité du cinéma. A ce niveau également les investissements qui engagent souvent plusieurs partenaires internationaux sont loin d'être figés : la Fox qui avait construit en 1996 un studio au Mexique (non loin de la frontière Californienne) pour les besoins du tournage de

---

<sup>43</sup> VULSER Nicole, « La faiblesse du dollar rend les Etats-Unis plus attractifs pour les tournages de films », *Le Monde* du 22 mai 2008.

<sup>44</sup> DAVIS Charles, KAYE Janice, "International Production Outsourcing and the Development of Indigenous Film and Television Capabilities : The Case of Canada", in ELMER Greg, DAVIS Charles, MARCHESSAULT David, McCULLOUGH John (ed.), *Locating Migrating Media*, Lanham, Md. Routledge, Chapter four, 2010 (à paraître).

<sup>45</sup> D'après la presse consultée le site situé à 60 km de Tunis s'étend sur 6 hectares. Il comprendrait entre 5 plateaux dont 2 de 1000 m<sup>2</sup>.

<sup>46</sup> DOUIN Jean-Luc, « Nouvelle expansion pour l'Hollywood Tunisien », *Le Monde*, mardi 6 janvier 2009, p. 19.

*Titanic*, s'est récemment désengagée et a revendu *Baja Studio* à des investisseurs mexicains<sup>47</sup>.

Nombre de pays en développement ou à la recherche de voies alternatives de développement industriel attendent de l'accueil des tournages mais aussi, et de plus en plus, des activités de postproduction, l'opportunité de construire de nouvelles structures industrielles et de services porteuses de développement économique. Ceci se traduit par la mise en œuvre de politiques économiques spécifiques. L'argumentaire Sud Africain présenté ci-dessus, résume les enjeux et les formes d'action partagés par de nombreux Etats, régions et métropoles du monde.

« The South African Government has recognized the massive economic impact of the film industry, and the multiplier effect it has on various other sectors like tourism. Government has intensified the developmental agenda of supporting this industry by creating the necessary conducive and enabling environment for it to continue growing. The Department of Trade and Industry has created the necessary policy and legislative framework to attract foreign direct investment. A number of government programmes have been established in support of this industry. The Location Film and Television Productive Incentive Scheme and the South African Film and Television Production and Co-Production Incentive Scheme are amongst these programmes that are aimed at attracting large budget film productions that contributes towards economic development and increases the local industry's international profile as a Co-Production Destination of Choice. [*The filmalers guid to South Africa service and co-production*, 2009]

Dans les années 1980 et 1990 les lois antitrust ont été assouplies et l'industrie hollywoodienne s'est engagée dans un nouveau mouvement de réintégration, les majors reprenant prise sur les activités de distribution<sup>48</sup> comprenant désormais les chaînes de télévision. La construction de ce que certains chercheurs ont appelé « les nouveaux conglomérats hollywoodiens » peut être, de part et d'autre (les producteurs et les pays d'accueil), pensé comme un jeu gagnant-gagnant où les uns trouvent des moyens de production moins coûteux et plus flexibles leur permettant d'étendre leur marché, et les autres l'opportunité de développer des activités pourvoyeuses d'emplois. Certaines villes et/ou régions industriellement sinistrés cherchent désespérément des leviers pour rebondir et l'industrie cinématographique se voit chargée de lourdes espérance. A titre d'exemple, le « dumping fiscal » que met en place l'Etat du Michigan – dont la capitale Détroit a été frappée de plein fouet par la crise de l'industrie automobile – est à la hauteur du caractère très critique de sa situation économique. Même Abu Dhabi dont la présence a été remarquée dans la presse au dernier *Location Trade Show* en 2010<sup>49</sup> s'est engagé dans la valorisation cinématographique de ses territoires, histoire peut être d'envisager une diversification des activités économiques pour penser l'après pétrole ?

---

<sup>47</sup> Nous ignorons si le studio est entièrement privé et quel a été le rôle du gouvernement mexicain dans le financement de cette reprise. Financièrement la Fox n'avait pas réussi à valoriser ces studios après le *Titanic*, même en créant un parc d'attraction. Ces studios mexicains rencontrent actuellement des difficultés à attirer les productions hollywoodiennes en raison de l'insécurité accrue de la région.

<sup>48</sup> DAVIS and KAYE, *op.cit.*; SCHATZ Thomas, "The studio system and conglomerate Hollywood", in MC DONALD P. , WASKO Janeth (ed.), *The contemporary Hollywood film industry*, Oxford, Blackwell, 2008, Chapter one.

<sup>49</sup> VERRIER Richard, « Film locations trade show is still a thriving scene », *Los Angeles Times* , April 21, 2010. « One of the world's largest oil producers, Abu Dhabi has been seeking to diversify into other industries, such as financial services, tourism and now film. Abu Dhabi, where the dramas "Syriana" and "The Kingdom" were partially shot, launched its film program this year and was eager to spread the word in Santa Monica. "We have modern architecture and desert islands," said David Shephard, a former film commissioner in Britain who was hired to head the Abu Dhabi Film Commission. "Our message is: Abu Dhabi is a stable filmmaking hub in the Middle East."

Qu'ils soient riches ou pauvres, anciennes nations industrialisées ou pays en développement, on peut dire que les enjeux convergent : maintenir l'emploi ou le développer, faire naître de nouvelles activités industrielles créatrices de valeur et créer un développement économique direct ou indirect (développement du tourisme).

Il reste qu'à y regarder de plus près, l'équilibre des échanges demeure discuté : dans quelle mesure les pays d'accueil sont-ils en position de ne pas être les simples annexes locales d'Hollywood et de développer une industrie quelque peu indépendante ? Des voix se sont élevées pour interroger les effets de ce qui peut apparaître comme une surenchère fiscale bénéficiant aux majors internationales alors que le cinéma indépendant local est au plus mal ou peine à se développer. Un auteur a dénoncé la « stupid german money » à propos du cas de Munich<sup>50</sup> et la situation du Canada fait débat<sup>51</sup>. La stratégie de prudence de la France en la matière est à mettre en rapport avec l'existence d'une production indépendante installée mais fragile et sur ses gardes.

L'importance des retours sur investissement est interrogée surtout lorsque les Etats ou les villes connaissent aussi des déficits publics considérables. Les lenteurs parfois rencontrées dans le remboursement des aides, ont pu faire porter un doute sur la fiabilité des engagements de l'Etat du Michigan. Un Etat comme New York a même été victime de son succès : l'épuisement rapide des aides liées à l'atteinte du plafond budgété a amené certaines productions à revoir leur localisation<sup>52</sup>.

Attirer les productions internationales (dont les productions Bollywoodiennes<sup>53</sup>, les Etats-Unis ne sont pas les seuls concernés) et/ou faire en sorte que les productions locales émergent ou se maintiennent : tels sont les deux enjeux immédiats mais qui n'ont pas la même importance selon les pays. Un pays comme la France qui peut se prévaloir d'une tradition cinématographique nationale indépendante, ne cherche pas à bâtir son industrie à travers le levier hollywoodien mais elle ne souhaite pas non plus renoncer à la possibilité d'accueillir de telles productions (où celles en provenance d'autres continents) si l'action est située en France. D'autres pays parient sur l'industrialisation à travers la venue massive de tournages étrangers ou réalisés en coproduction.

A une échelle mondiale l'état des forces en présence est difficile à évaluer tant il est mouvant. Plus que jamais les *Creative industries* dont on attend d'importants effets d'entraînement économique sont la cible des interventions publiques, interventions qui

---

<sup>50</sup> KURP Mathias, « Medienfonds als 'stupid German money': Steuersparmodell unterstützt Hollywood statt deutsche Filmmaker » [Media funds as 'stupid German Money': tax saving models support Hollywood rather than German filmmakers]. Consulté sur [//www.medienmaerkte.de/artikel/kino/040502\\_filmfonds.html](http://www.medienmaerkte.de/artikel/kino/040502_filmfonds.html), avril 2010.

<sup>51</sup> Un auteur comme Gasher considère que l'industrie américaine en absorbant la main d'œuvre, a entravé l'émergence d'un cinéma local.

<sup>52</sup> En 2008 suite à l'épuisement des fonds de soutien de New York, des productions qui devaient tourner à New York se sont rabattues sur le New Jersey. ROHAN Virginia, « Shooting Season in New Jersey », *The Record*, March, 27, 2009.

<sup>53</sup> Les réalisateurs Bollywoodiens, comme le montre E. Grimaud sont à l'affût de décors nouveaux et exotiques (pour l'Inde « le comble de l'exotisme c'est l'Europe ! » indique avec malice Grimaud) et peuvent mettre les pays d'Europe et d'Europe de l'Est en concurrence. L'auteur donne l'exemple d'un film dont certaines scènes censées se dérouler en Italie, ont été filmées en Hongrie pour des raisons de coûts. GRIMAULT Emmanuel, *Bollywood Film Studio. Ou comment les films se font à Bombay*, Paris, Editions du CNRS, 2003, p. 226-227.

changent elles aussi de forme, l'arme fiscale se développant amplement<sup>54</sup>. La France s'inscrit pleinement dans ce mouvement.

Enfin, conflits et interdépendance, compétition et coopération caractérisent aussi les liens qui s'établissent entre les différents protagonistes. En effet, le développement et l'encouragement des coproductions internationales dont il est attendu – et particulièrement en temps de crise – qu'elles permettent de partager les risques et de lever davantage de fonds signale que la concurrence internationale n'empêche pas des jeux d'alliances trans-territoriales.



Figure 2 le stand de Hong Kong au *Location Trade Show* à Los Angeles affiche ostensiblement une volonté de coopération avec Hollywood

On peut faire le pari qu'ils seront amenés à se développer de manière plus consistante à l'avenir. L'investissement direct à l'étranger fait d'ailleurs partie des stratégies des productions américaines pour mieux s'adapter au goût du public étranger mais aussi, comme l'a relevé Nolwenn Mingant, pour contourner certaines mesures protectionnistes. Ainsi en demandant aux chaînes de diffuser au moins 50% de programme européens, la directive européenne Télévision Sans Frontière a conduit les majors à s'associer avec des partenaires européens pour produire des films locaux. La quête incessante de nouveaux marchés par les majors qui cherchent à jouer aussi la carte des niches locales les conduit à opter pour des stratégies de diversification culturelle qui passent par des partenariats avec des producteurs étrangers<sup>55</sup>.

En lien avec ces évolutions, le développement de nouveaux réseaux de coopération transnationaux est aussi une tendance émergente. Pour ne citer que deux exemples qui concernent la France : le réseau *Capital Regions for Cinema* (CRC) est un réseau européen de grandes métropoles qui vise à encourager des accords de coopération et de coproduction entre pays européens. Il rassemble plusieurs commissions du film : Medienboard Berlin-Brandenburg, Ile-de-France Film Commission, Madrid Film Commission et Roma & Lazio Film Commission. D'une autre nature, *Movie Med*, constitué

<sup>54</sup> Pour une analyse sociopolitique très précise de l'évolution de la politique publique en Grande-Bretagne voir MAGGOR Maggie, SCHLESINGER Philip, "For this relief much thanks" Taxation, film policy and the UK government", *Screen*, vol. 50, n°3, 2009, p. 301-303.

<sup>55</sup> MINGANT Nolwenn, « Entre mondial et local : le jeu d'équilibriste des majors hollywoodiennes », *Revue de recherche en civilisation américaine*, op.cit.

dans le cadre d'un réseau de chambres de commerce et de fédérations professionnelles, vise à connecter les industries du cinéma et du tourisme incluant différents pays de la méditerranée : Egypte, France, Liban, Maroc, Espagne et Tunisie. La première rencontre s'est tenue en janvier 2010 à Marseille. L'idée est d'attirer des productions qui pourraient être utilisées comme « locomotives » pour le développement économique.

« Le tournage de productions cinématographiques en Méditerranée est un enjeu majeur de l'attractivité des territoires. Il représente une source considérable de retombées économiques (hôtels, restaurants, commerces, etc.), un fort vecteur de développement de l'emploi local (recrutement sur place de main d'œuvre qualifiée, utilisation d'entreprises locales de post production) et un impact considérable sur l'image d'une destination et sur la communication »<sup>56</sup>

### 1.3 Positionnement français

En 2003<sup>57</sup>, un premier crédit d'impôt est mis en place au niveau national en faveur des entreprises françaises. Ce crédit d'impôt – permettant aux producteurs de réduire leur impôt sur les sociétés d'un montant équivalent à 20 % des dépenses engagées sur le film<sup>58</sup> – vise à encourager les entreprises de production à tourner (et à dépenser) sur le territoire français. Ce crédit d'impôt a été étendu l'année suivante aux productions audiovisuelles (avec un plafond de 1 150 € par minute pour une œuvre de fiction ou un documentaire, et de 1 200 € par minute pour une œuvre d'animation). 125 films (sur 182 agréés) ont bénéficié du crédit d'impôt en 2009 ; 277 œuvres audiovisuelles ont obtenu un agrément provisoire au titre du crédit d'impôt, dont 166 dossiers de fiction, 75 dossiers de documentaire et 36 dossiers d'animation<sup>59</sup>.

Le 21 janvier 2005, le ministre de la culture de l'époque Renaud Donnedieu de Vabres, prononçait au musée d'Orsay un discours affirmant la « valeur d'une politique volontariste d'attractivité [du territoire] pour les tournages cinématographiques et audiovisuels »<sup>60</sup> soulignant le défi que revêtait l'enjeu de l'emploi culturel. Cette déclaration a été déterminante dans la mesure où il invitait les établissements culturels à accueillir plus généreusement les tournages que par le passé.

Récemment les collectivités territoriales ont vu leurs champs d'intervention se développer en matière de politiques culturelles et notamment cinématographiques<sup>61</sup>. Alors que la loi du 13 août 2004<sup>62</sup> apportait aux régions de nouvelles compétences qui s'élargissent au domaine culturel, une série de mesures avaient déjà été prises en Ile-de-France depuis quelques années. Le principe d'une politique en faveur du cinéma a été arrêté des 2001 avec la création notamment d'un fonds de soutien puis d'une commission régionale du film. Il est à souligner que la création de la commission en 2003 et entrée en

<sup>56</sup> Rapport MovieMed, 50 pages.

<sup>57</sup> Article 88 de la Loi de finances pour 2004 n°2003 -1311 du 30 décembre 2003

<sup>58</sup> Pour une présentation synthétique voir HERZBERG Nathaniel, *Le Monde*, vendredi 19 décembre 2008, p. 20 ; Une première note détaillée en anglais éditée en avril 2009 par la Commission Nationale Film France a été diffusée auprès des professionnels *The Tax Rebate for International Production (the T.R.I.P.)*

<sup>59</sup> Sources : rapports CNC sur la production cinématographique et audiovisuelle, 2010.

<sup>60</sup> DONNEDIEU DE VABRES Renaud, *L'accueil des tournages dans les monuments historiques et musées nationaux*, Auditorium du musée d'Orsay, 21 janvier 2005.

<sup>61</sup> Pour une première tentative de synthèse voir GOMEZ Philippe et al *Cinéma et audiovisuelle, quel rôle et quelles politiques pour les collectivités territoriales, Rencontres cinématographiques de Dijon*, ARP, 11 octobre 2008.

<sup>62</sup> Loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales.

fonctionnement en 2004 a fait l'objet d'un vaste accord politique (vote à la très grande majorité des élus régionaux). A l'époque 12 commissions régionales du film, fédérées au sein de la Commission Nationale du film-France existaient déjà en France. La loi du 4 janvier 2002 rendant possible la création d'établissements publics de coopération culturelle, ce cadre juridique a été adopté pour constituer la nouvelle commission car c'est aussi dans un contexte de réorganisation progressive des associations culturelles régionales que s'inscrit ce projet. Les activités de la commission ne seront donc pas réalisées dans un cadre associatif comme le sont très souvent les commissions régionales du film mais dans celui de l'EPCC dont il est attendu l'optimisation de la gestion grâce à la possibilité d'associer à la gestion de ce service public diverses personnes publiques. En 2008 la Commission disposait d'un budget 1, 5 millions d'euros (dont 93,5% était financé par la région) et son équipe était composée de 7 personnes. Ci-dessous les extraits de l'exposé des motifs du rapport présenté par Jean-Paul Huchon, explicitent parfaitement les enjeux.

**Création de l'Etablissement public de coopération culturelle « Commission Ile de France Tournages »  
Chapitre 943.7 « Culture et nouvelles technologiques, Rubrique 6575.6, 2003.**

« La délibération qui vous est soumise vise à créer l'établissement public de coopération culturelle « Commission Ile-de-France Tournage et Images » (CITI) qui assumera les missions prévues par la délibération n° CR 09-01 du 5 avril 2001.

L'Ile-de-France est le territoire-moteur du cinéma et de l'audiovisuel français :

- l'essentiel des créateurs (réalisateurs, scénaristes, auteurs, acteurs, etc.) y sont rassemblés ;
- 90 % des 600 entreprises françaises des industries techniques qui fabriquent les films produits (studios, matériels de prise de vue, auditorium de postproduction, laboratoires, entreprises spécialisées dans les effets spéciaux et le sous titrage, fabricants de matériels et de pellicules, etc.) sont concentrés sur notre territoire. Ils y génèrent un chiffre d'affaire annuel d'environ 1 milliard d'euros ;
- les diffuseurs de télévision ont tous leur siège et l'essentiel de leurs activités dans notre région
- le réseau de salles de cinéma y est le plus dense et moderne du pays
- et enfin, la richesse de ressources de l'Ile-de-France (patrimoine historique et culturel, topographie et décors naturels, réseau de transports et de communication) attire les professionnels du cinéma d'Europe, d'Amérique et d'Asie pour y réaliser des films. Cependant cette situation évolue très sensiblement à l'heure actuelle du fait des délocalisations croissantes de tournages vers les pays à faible coûts ou proposant des dispositifs d'incitation plus convaincants qu'en France. Ce secteur d'activité court donc aujourd'hui des risques croissants du fait d'une concurrence accrue aux plans européen et mondial combinée à la relative faiblesse du marché français, dans un contexte de fragilisation du système de financement du cinéma.

Or, situés au croisement de l'économie et de la culture, le cinéma et l'audiovisuel, représentent sans doute plus que tout art, l'image symbolique de la diversité culturelle revendiquée par la France.

C'est pourquoi la Région a résolument fait le choix de soutenir cette filière. La délibération n° CR 09 01 du 5 avril 2001 a ainsi institué une politique régionale intégrée en faveur du cinéma composée d'un ensemble cohérent d'outils qui lui permet d'intervenir de manière adaptée dans l'ensemble des champs du secteur :

- aide à la réhabilitation des salles d'arts et d'essai publiques ou privées
- éducation à l'image
- soutien aux festivals franciliens du cinéma
- aide à la production de courts –métrages
- aide à la création multimédia expérimentale
- incitation à la localisation en Ile-de-France de la production de films long-métrages afin de conforter l'activité des industries techniques de la région.

Ce dernier champ est couvert par le Fonds de soutien aux industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel. En moins de deux ans et avec près de 30 productions aidées, il est déjà devenu un levier significatif dans le secteur pour inciter des productions à se réaliser sur notre territoire, soutenant de la sorte de l'activité et maintenant les savoir faire des industries qui y sont implantées.

En vue de permettre au Fonds de soutien d'avoir un impact maximal, la délibération n° CR 09 01- du 5 avril 2001 a prévue la création d'une Commission Ile-de-France Tournages et Images » (CITI)



En matière de fonds de soutien au tournage, les actions étatiques et régionales se renforcent mutuellement avec la mesure du « 1 pour 2 » (1 euro de l'Etat pour deux euros de la collectivité territoriale). En 2008 l'enveloppe s'élevait à 14 millions d'euros pour la Région.

<b>Aides publiques des collectivités territoriales dans la production agréée en 2008</b>		
<b>Collectivités</b>	<b>films</b>	<b>aides (M€)</b>
Ile-de-France	31	8,81
PACA	9	1,13
Centre	6	1,10
Languedoc-Roussillon	7	0,82
Poitou-Charentes	12	0,75
Midi-Pyrénées	5	0,69
Bretagne	4	0,58
Nord-Pas-de-Calais	3	0,49
Aquitaine	4	0,48
Pays-de-la-Loire	5	0,47
Alpes-Maritimes	5	0,45
Charente	6	0,42
Bourgogne	3	0,42
Charente-Maritime	7	0,38
Alsace	4	0,36
Lorraine	3	0,33
Auvergne	3	0,28
CU de Strasbourg	4	0,23
Haute-Normandie	2	0,22
Picardie	1	0,19
Limousin	3	0,19
Aveyron	1	0,15
Corse	1	0,15
Franche-Comté	1	0,13
Finistère	2	0,09
Vienne	1	0,05
Basse-Normandie	1	0,01

Sous la forme d'un Etablissement public de coopération culturelle (EPCC), la commission du Film de la région Ile-de-France développe donc des actions de promotion territoriale et d'accueil des tournages<sup>63</sup> qui viennent compléter celles déjà engagées par la mairie de Paris à travers sa Mission cinéma (2002) et par certains départements de la région (Seine-Saint-Denis, Val de Marne, Val d'Oise tout particulièrement). L'aide au montage de coproductions fait également partie de ses attributions.

En 2008, le principe d'un crédit d'impôt international, bénéficiant cette fois-ci aux productions étrangères a été voté. Ce crédit d'impôt ne pourra pas dépasser 4 millions d'euros. Pour en bénéficier, un minimum de dépenses doit être engagé sur le territoire (1 million d'euros) et un minimum de jours de tournage en France assurés (5 jours). Le contenu des films est également concerné puisque les œuvres doivent « comporter dans

<sup>63</sup> 06/08, *Rapport d'activité*, Ile de France film Commission, 2008.

leur contenu dramatique, des éléments rattachés à la culture, au patrimoine ou au territoire français ».

## KISS THE FROG

### Un projet américain futur bénéficiaire du nouveau système d'aide français ?

Un réalisateur américain – et francophile- rencontré à Los Angeles, projette de réaliser son prochain film en France. Quand nous l'avons rencontré, il se disait très intéressé par les nouveaux dispositifs fiscaux qui lui permettraient de concrétiser un projet qu'il mûrit depuis longtemps. Voici la présentation de son projet, qu'il nous a envoyé par courriel après notre discussion.

“Kiss the Frog is more than a film in the making. It is an attitude, an awareness, a view of life. For me it was a discovery. Thomas Jefferson wrote that “Every man has two nations, his own and France.” I had no idea what he meant when I first set foot in Paris over twenty years ago. On return trips I roamed to the provinces and eventually the famed south of France. However what drew my heart most were days spent in the ‘other’ south of France, the one with few tourists, where food and wine were local and daily existence was simple and authentic.

Over the coming months, I will share with you some of the experiences in France which opened my eyes, touched my heart and inspired Kiss the Frog. Stirred in will be snips of history, culture, cuisine and the people who impressed not only Jefferson but the millions who continue to visit France, their second homeland.

### PARIS

Most visits to France begin in Paris, the City of Light, which lives up to its name thanks to its rigid building height limit. The beautiful boulevards have an inviting human scale where sunlight reaches down directly into the seductive cafes and patisseries

A French photographer named Arnaud Frich recently created a 26-gigapixel panoramic view of Paris stitched together from 2,346 separate high-resolution images. While it's not the same as exploring the streets in person, it does offer a stunning overview of this amazing city.  
<http://www.paris-26-gigapixels.com/index-en.html>  
Kevin Dole.

## 2. UNE MISE EN SCENE TERRITORIALE : LE LOCATION TRADE SHOW DE LOS ANGELES

Travail de mise en scène situé à l'interface des pratiques économiques et politiques, le marketing territorial peut être considéré, à l'instar de la définition proposée par Devisme et Dumont (à propos du marketing urbain), comme toute démarche de communication territoriale qui consiste « à s'appuyer sur des matières spatiales existantes ou en construction en vue de les promouvoir, de les faire exister, de les rendre attrayantes et d'inciter à les pratiquer, à y investir son temps, ses loisirs ou son capital. »<sup>64</sup>. Appliqué au cinéma il présente des variantes particulières qu'il convient de caractériser. En effet les différents territoires rivalisent dans les techniques de « présentation de soi », pour attirer les tournages dont il est attendu d'importantes retombées économiques directes (emploi de main d'œuvre locale pour les tournages) et indirectes (tourisme) mais également symboliques.

### 2.1 Vue d'ensemble

Figure 3 Stands du *Location Trade Show*.  
Los Angeles, Santa Monica, 2010.  
Photo G. Rot



Depuis vingt cinq ans se tient annuellement, à Los Angeles, un *Location Trade Show* organisé par l'Association Internationale des Commissions du film<sup>65</sup> qui rassemble chaque année un nombre important de responsables de Commissions du film chargés de mettre en valeur les « attraits territoriaux » des territoires représentés, qu'il s'agisse de villes, de régions, d'Etats. Ce salon qui a accueilli, en 2009, plus de 3000 visiteurs, des professionnels du cinéma (pour la plupart producteurs) est un bon prisme pour prendre la mesure des formes de la concurrence internationale des territoires cinématographiques et de son intensité. L'espace découpé en stands comme dans n'importe quel salon rassemble près de 300 exposants (Commissions du film) qui mettent en scène leur territoire. Les observations et les documents recueillis au *Location Trade Show* (plaquettes, DVD de

<sup>64</sup> DUMONT Marc et DEVISME Laurent, « Les métamorphoses du marketing urbain [Euronantes.fr](http://euronantes.fr) ». *Espace temps.net*. 04.02.2006 <http://espacestems.net/document1831.html>

<sup>65</sup> L'AFCI se définit ainsi « The Association of Film Commissioners International (AFCI) is the official professional organization for film commissioners who assist film, television and video production throughout the world. It is a non-profit educational association whose members serve as city, county, state, regional, provincial or national film commissioners for their respective governmental jurisdictions ». <http://www.afci.org>. Les premières commissions du film ont été créées aux Etats-Unis dans les années 40. L'AFCI a été créée en 1975.

présentation)<sup>66</sup>, complétés par des entretiens informels (auprès de représentants de commissions du film et de *location managers*) renseignent sur la façon dont les territoires construisent leur image et s'organisent pour accueillir l'industrie cinématographique et audiovisuelle. Par ailleurs les pays organisent, en matinée des petits déjeuners d'affaires auprès des producteurs. Ce sont souvent ces rencontres en comité réduit qui permettent d'installer des premiers contacts.

Véritable espace de « présentation de soi », certains pays ont fait une entrée remarquée : ainsi en 2009 la sobriété et l'élégance du stand Sud Africain, qui a mis en avant les vertus d'un territoire prêt à accueillir la coupe du monde de football, a été récompensé par un « award » du plus beau stand, la Colombie marque sa présence en distribuant des plaquettes luxueuses, la Jordanie a réservé plusieurs stands rassemblés sous la forme d'un campement traditionnel.



Figure 4 Stand de la Jordanie, première année de présence au LTS en 2009. Photo GR.

C'est donc à Los Angeles, à proximité d'Hollywood, que les représentants des Commissions du film viennent pour convaincre les producteurs américains de tourner sur leur territoire et donc de quitter Hollywood !<sup>67</sup> Cela signifie à la fois que Los Angeles demeure un centre de décision stratégique en termes de production cinématographique et audiovisuelle (les commissions Californiennes sont aussi là pour le rappeler...), mais aussi que l'activité productive se décline à une échelle qui n'est pas réductible aux frontières de la Californie. En ce sens le *Location Trade Show* est donc un lieu unique pour saisir sur le vif l'état de la concurrence, concurrence portée par les Commissions du film, instances gouvernementales à qui incombe la mission de promouvoir leur territoire. Chaque stand, plus ou moins grand, comprend en général des affiches de paysages ou de sites les plus

<sup>66</sup> documents que nous considérons, pour reprendre, Dumont, comme des « des objets langagiers mobilisés dans des pratiques (...) urbanistiques ». Ces documents ne sont pas à saisir de manière autonome quoi il est inextricablement pris dans des pratiques et dans des espaces. Nous sommes en accord avec ce que disent Devisme et Dumont à propos du site interne de la ville de Nantes « [Il n'est pas pris] comme un objet autonome différent de pratiques concrètes, mais une portion intégrée de celles-ci : il est le composant de scènes qui sont elles-mêmes des focales de l'ensemble d'un projet, constituant à son tour le prisme de stratégies et de dynamiques territoriales métropolitaines. DEVISME Laurent, DUMONT Marc, « Les métamorphoses du marketing urbain [Euronantes.fr](http://euronantes.fr) », *Espace temps.net* 04 février 2006 <http://espacetemps.net/document1831.html>

<sup>67</sup> Ce point est rappelé non sans humour par le Canadien Greg Elmer. ELMER Greg, "Global Locations in Los Angeles : the Promotion of New Cinematic Spaces", in , WASKO Janet, ERICKSON Mary (ed), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, Chapter 5, 2008, p.151-152.

spectaculaires et « représentatifs » de ce qui peut être valorisé cinématographiquement, et d'une table où sont disposés des brochures et des fiches présentant le détail des avantages fiscaux. Dans le cadre du *Location Trade show*, sont organisées en matinée, des conférences d'information transversales (portant par exemple les coproductions internationales) ou spécifiques à un pays particulier (ainsi en 2010 avaient été organisés une série de « financial forum », présentant les nouveaux dispositifs d'incitation financière de Puerto Rico, du Royaume Uni, du Mexique, de l'Etat du Nouveau Mexique, de la province de Colombie Britannique au Canada).

Sur les stands sont mis en avant les chiffres (des incitations fiscales, du nombre de films tournés), les témoignages (des producteurs, réalisateurs) et le spectaculaire (à travers les photographies de lieux présentés sous forme de grands poster, ou de portails photographiques sur différents supports). L'accueil de films à succès est rappelé (comme *Grand Torino* dans le Michigan, *Quantum of Solace* à Istanbul, *Inglorius Bastard* en Allemagne...). Les témoignages de producteurs, acteurs réalisateurs présentés sous forme de citations expriment toujours, nécessairement, leur satisfaction face à la qualité des équipes locales compétentes et « hard working ».

Même si l'ambiance est conviviale, l'observation attentive des stands peut donner à voir des rapports de force politiques et économiques et/ou l'affirmation de stratégies économiques offensives. Nombreuses sont les métropoles qui affichent leur distinction par rapport à leur pays d'origine, avec un stand spécifique. Telle Rome, Madrid. La France n'est pas représentée sous une seule bannière puisque la Région Ile-de-France a érigé son propre stand qui jouxte celui du réseau national Film France où sont représentées d'autres régions (rebaptisées d'ailleurs pour la circonstance *Cognac Region* (Poitou-Charentes) ou *French Riviera Region...* pour PACA).



Figure 5. Location Trade Show, 2009. Stand de la commission d'Ile de France. Sur cette photo sont présents différents membres de la commission dont son directeur Olivier-René Veillon (à droite), sa présidente, Corine Ruffet (conseillère régionale) mais aussi des membres de l'équipe du Val d'Oise en la présence de Patrick Glâtre et de l'élue Dominique Gillot, marquant par sa présence politique la volonté d'affirmer l'enjeu que représente le Cinéma pour son département. Cette année - où les représentants du musée du Louvre et de Versailles, des musées nationaux et de la Mission cinéma de la ville de Paris étaient également présents -, un événement conjoint de promotion entre l'Ile-de-France et PACA, en partenariat avec Film France avait été organisé en présence du Consul général de France pour promouvoir la France comme terre de tournage. Dans ce cadre, un audiovisuel de 14 minutes intitulé « Money Story and Location » avait été présenté aux producteurs américains. Un numéro spécial de 20 pages du Magazine professionnel Hollywoodien *Variety* « How to shoot a film in France Money stories and location » avait également été préparé. LTS 2009. Photo G. Rot.

Les pays d'Amérique latine tels le Pérou, la Colombie, le Mexique, s'affichent ostensiblement avec des stands d'une surface imposante débordant de gadgets (Mexique) et de plaquettes prestigieuses. Un nouvel entrant comme la Serbie opte aussi pour un vaste stand.



Figure 5 Stand de la Serbie présente pour la deuxième année consécutive au LTS en 2010. Photo G. Rot

De même, le Canada, traditionnel champion en matière de crédit d'impôt s'impose avec force avec ses nombreuses provinces regroupées sous une même bannière (ce qui n'empêche pas que les communications soient limitées au strict nécessaire entre les membres de commissions de la province francophone du Québec et ceux de l'Ontario !). Toutefois une nette diminution des stands a été constatée entre 2009 et 2010 : alors 14 commissions du film canadiennes étaient représentées en 2009, 6 étaient présentes en 2010. La crise se fait aussi sentir au *Location Trade Show*.

Ce marketing territorial n'échappe pas à l'exposition de quelques stéréotypes. Greg Elmer a analysé ce point<sup>68</sup> : les commissions du film livrent des images de lieux qu'elles considèrent être en correspondance avec les « tendances » de l'industrie cinématographique. Mise bout à bout, elles forment un imaginaire cinématographique qui joue souvent la carte du contraste : des lieux, des couleurs, des lumières, suggérant une palette d'opportunités, comme ci-dessous le stand de Rio dont le slogan est « *Only Rio has all the angles* »



Figure 6 Un nouvelle commission présente en 2010, celle de Rio « Only Rio has all the angles », LTS 2010. Photo GR.

<sup>68</sup> ELMER Greg, « Global Locations in Los Angeles : The Promotion of New Cinematic Spaces », *ibid.*

La plupart des images exposées en poster sur les stands sont tout à fait comparables à celles présentées dans des offices de tourisme. D'ailleurs nombreuses sont les commissions – la France à cet égard fait figure d'exception – rattachées à des services ou départements du tourisme et ou de développement économique.



Figure 4 Sur le stand de Prague, des livres d'art sont exposés sur un présentoir. En face de ce stand, les dissensions belges se donnent à voir... jusqu'à Los Angeles : alors que la Flandre s'expose sans complexe, la Wallonie n'est pas représentée.



Lorsque les pays n'ont pas constitué de commissions du film spécifique il arrive même (on pense ici, par exemple au



Pérou, au Chili ou à certains pays asiatiques), que ce soient les agences du tourisme qui viennent représenter leur territoire. La connexion avec le tourisme n'est pas un hasard, tant il est attendu du cinéma qu'il serve aussi de vecteur de promotion touristique. En réalité plusieurs niveaux de lecture sont disponibles. Les brochures ou les diaporamas vidéo apportent d'autres images plus diversifiées qui tendent à s'écarter de la vision touristique des « gros plans » affichés en poster. On découvrira ainsi le mystère glauque des égouts ou de souterrains, la banalité étrange des motels, stations service, bretelles d'autoroutes, centres commerciaux et diverses aires de parking, le caractère oppressant d'anciennes prisons, hospices et hôpitaux. Par rapport à des opérations de marketing territorial menées par des grandes villes pour attirer entreprises et population, certaines dimensions d'habitude cachées et qui feraient mauvais genre dans un autre contexte sont donc exposées. On ne met pas forcément l'accent sur l'harmonie des lieux, une autre esthétique urbaine qui se démarque des documents touristiques est ainsi véhiculée<sup>69</sup>. Les « locations »

<sup>69</sup> GRAVARI-BARBAS Maria, « La "ville décor" : accueil de tournage de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergeog*, Cultural problems of large cities. Paris, decembre 8-11, Article 101, put on line on 27 mai 1999,

incluent donc aussi les zones industrielles, des usines délabrées, vides d'hommes, et ce d'autant plus que la désindustrialisation laisse d'abondantes friches qui peuvent être utiles pour les productions cinématographiques. Ainsi après la présentation des capacités des studios de Prague, il est rappelé dans l'élégante brochure Tchèque que : « If you're shooting a no budget film, there's plenty of raw industrial space as well ».

La spécificité des « actifs » territoriaux et/ou leur substituabilité, la diversité et la concentration des lieux photogéniques sur une zone limitée, la proximité avec d'autres lieux ou centres de production, sont des qualités amplement mises en avant.

Figure 7. L'Etat Américain du Nouveau Mexique, qui a mis en place une politique fiscale très favorable, déploie les techniques de présentation. A gauche sur le stand du Civic auditorium de Santa Monica un écran tactile permet de découvrir de multiples lieux. A droite à l'occasion d'un « Financial forum » on découvre d'autres sites comme cette usine désaffectée. Dans leur politique de communication les représentants du Nouveau Mexique ont beaucoup insisté sur la fonctionnalité et la modernisation des studios intégrés d'Albuquerque ainsi que la sécurité des lieux de tournage pour stigmatiser leur voisin concurrent le plus proche : le Mexique. LTS 2010, photos GR.



*La valorisation des lieux comme actifs spécifiques*

Les commissions qui sont en mesure de mettre en valeur l'existence d'actifs très spécifiques sont fières d'insister sur le caractère unique, irremplaçable de tels lieux. Les pays de la vieille Europe ne sont pas à court d'arguments.

Les lieux mondialement célèbres sont évidemment des atouts privilégiés par certaines villes : Washington D.C et sa maison blanche mais également le Capitole « location that even the highest production budget could not recreate », Rome et son Colisée, le lac de Côme, les canaux Vénitiens <sup>70</sup>, la baie de Rio et son pain de sucre, San Francisco et son tramway, des « sites hors des âges : comme celui de Petra en Jordanie, « Unique historic multi religious locations as old as time », site cinématographiquement célèbre depuis *Lawrence D'Arabie* ou *Les aventuriers de l'arche perdue*. L'histoire cinématographique sert, au besoin, de rappel mémoriel... Le fait d'avoir, par le passé, accueilli des films est

---

modified on 03 May 2007. Url : <http://www.cybergeo.eu/index1170.html>, consulté le 13 May 2008. L'article prend l'exemple de deux villes françaises Bordeaux et Marseille.

<sup>70</sup>Avant que l'Italie puisse se prévaloir, comme la France, de crédits d'impôts en 2008, ces monuments étaient les atouts majeurs Sheri Jennings, "Italian locations: empire building", *Screen*, 27 April, 2007 « "Though Italy may not be able to count on national production incentives to attract shoots from overseas, the territory figures high on international location managers' wish lists, thanks largely to its stunning locations. Last year Martin Campbell shot parts of Sony's Casino Royale at Lake Como and in Venice, while parts of New Line and Catherine Hardwicke's *The Nativity Story* were shot in the ancient city of Matera, southern Italy - the same location used for Mel Gibson's *The Passion Of The Christ*. Doug Liman, meanwhile, gained rare access to Rome's Colosseum for three days to shoot Twentieth Century Fox's adventure film *Jumper*"



toujours un point fort de l'argument marketing. C'est ainsi qu'il est rappelé, dans la brochure de la Commission du film de l'Utah, que l'« icon of the west » Monument Valley a été célébrée par les nombreux western de John Ford mais aussi par d'autres films plus contemporains tels *Forrest Gump* ou *Back to the Future 3*.

On comprend qu'un pays comme la France qui n'a pas prétention à servir de terre de tournage de substitution (comme l'est le Canada pour les États-Unis), et qui ne dispose pas non plus d'infrastructures de studio très développées mette en avant ce qui correspond à sa marque identitaire : Paris et sa tour Eiffel, des monuments comme le château de Versailles et le musée du Louvre, les champs de lavande de Provence, le Mont-Blanc, les vignes et quelques authentiques manoirs ou châteaux moyenâgeux.

### *Les lieux doubles*

La valorisation des territoires de substitution dénommés les « doubles » dans le langage cinématographique anglosaxon est, selon les pays, un argument pour inviter les productions à concentrer les tournages sur un même territoire, limiter les départs vers l'étranger ou au contraire pour les encourager à venir même lorsque le scénario ne correspond pas au territoire indiqué.

La capacité à faire du « double » est, on l'a vu une spécialité canadienne. Elle est aussi affichée comme possibilité inédite par de nombreux autres sites tels ceux de Washington DC, Shreveport Bossier City en Louisiane, Salt Lake City (Utah) ou encore la West Virginia.

“Did you realize the district can double as a European location in the historic Adams Morgan/meridian Park area or that the southeast section and George town can create an urban setting typical of any city or town in the united State ?” [Washington DC 2009]

« Diversity... It's what allows the Shreveport-Bossier City area to become anywhere in the world. Whether your shot is set in Paris, France, New York City or even Senegal, African it can be and probably has been shot here in our area. No matter what kind of location you're looking for, the Shreveport Bossier area can make your production feel right at home. That's because we have a sincere desire to make every production successful. ... You will discover why we give you the world and why you'll want to come back for the sequel [Shreveport-Bossier City] (suit une longue liste de lieux doubles: NY, Guantanamo [sic], Miami, Amsterdam, Dakar, Airport Los Angeles, Alabama, North, Texas, Washington, Boston, Paris)”

“Like the entire state itself, Salt Lake City is one of Utah's most diverse location, doubling for Los Angeles, Chicago, New York and even Beijing” [Brochure Utah film commission]

« Need a government building stand-in for Washington DC? The Capitol of West Virginia could fit the bill. The exterior of this Cass Gilbert architectural gem is Buff Indiana limestone. Two-thirds of the interior is marble, and the magnificent 293-foot gold leaf and gray (lead-colored) dome is five feet higher than the U.S Capitol dome. [...] .” [Brochure West Virginia, Signature Locations II]

D'autres documents présentant des villes européennes (mais la ville de Buenos Aires pourrait être aussi citée) soulignent leur caractère caméléon. Il est dit que Prague peut représenter Paris, Londres et même « presque n'importe quel autre ville européenne » tandis que la capacité de Londres à doubler New York, la maison blanche ou ... même Moscou ! est affichée sans complexe.

“When shooting in Prague you can be in Berlin, Paris London or almost any other European city thanks to a large variety of architectural styles. Throughout the country you will find unmatched

locations and diverse landscapes including Alpine mountains, rolling hills and unique natural scenery [Brochure Location Prague Czech Republic, 2009, 2010]

“London’s flexibility to double for other locations is another great asset. Creating down-town New York in Hackney, Moscow at Somerset House, or The White House in Greenwich, often proves cost-effective for productions with multiple locations, which are the able to base all their filming in one place” [Brochure Filmlondon, 2009]

Ce n’est plus l’identité du lieu, sa spécificité, son caractère « unique » qui est un indice de sa qualité photographique mais au contraire sa malléabilité.

### *Les territoires et la diversité*

En général on insiste sur la variété des lieux, le « bouquet » de lieux atypiques ou plus standard, comme Détroit, qui évidemment dispose d’un stock gigantesque de zones industrielles ou d’immeubles en ruines.

“Need a spectacular Art Deco Office Building? Got it. A bucolic farm. Yup. An abandoned, Gothic train station? Uh huh. How about small town USA? No problem. Stately mansions? How many do you need? Generic office towers? Check. Vegas-style casinos? Free to choose from dilapidated building? Sure. All of this – and much more-is available in the Detroit Metropolitan area. Just call Xenia ...” [Prospectus Detroit ]

La diversité des lieux peut être plus exotique comme celles que l’on trouve en Amérique Centrale...

« Strategically located in Central America and home to the region’s most impressive biodiversity, Panama offers a wide range of opportunities and locations for all filming projects. Whether you require an overflow of natural landscapes, historic cobble streets, a vibrant cosmopolitan city or a setting in the midst of a rich multiethnic culture, Panama is the place to be.” [Panama film commission]

... ou en Louisiane. Dans un inventaire à la Prévert, à coté des Bayous, des cimetières et des puits de pétrole off shore ou des raffineries il est même mentionné la présence d’alligators :

« Here you’ll find a very divers location menu including : Alligators, Exotic Fishing and Oil Villages, Bayous, Backwaters, Lakes and Creeks, Cemeteries, Parks, Forets, A National Register Historic District, Military Installation, Offshore Oil Driling Oil Wells and Refineries, Jungle Terrain, Swampy Marshes, Rural Towns and Farms, Tow-tier Prison, Salt Mines, Inland Seaport, Historic Courthouses” [Southwest Louisiana Film Commission]

Il est indiqué dans la brochure de la commission du film de San Francisco, illustrée par le dessin d’un légendaire tramway : « There’s nothing that can be done in Hollywood that can’t be done here ». L’argument suivant est développé :

« San Francisco’ rich architectural history is preserved in diverse neighborhoods and landmark structures throughout the City. The neighborhoods of North Beach, Chinatown, Alamo Square, Pacific Heights and the Mission each have a distinct style. The City’s passion for preservation means location scouts can find anything form turn-of the century saloons, to 1950’s era corner shops, to a Julia Morgan Ballroom or Timothy Pflueger Theater – and that’s just scratching the surface »[Brochure “Scene in sans Francisco”]

Les présentations soulignent les contrastes et la possibilité de les combiner, à portée de caméra. Le territoire entre tradition et modernité, villes et campagne, mer et montagne tel pourrait être le résumé de nombreux argumentaires. Comme celui de la Colombie...ou de la Jamaïque :

« It's possible to find in the same Columbian city preserved landmarks, estates, homes, buildings from a variety of eras such as the conquest and colonial periods, entire neighborhoods built in the 18 th and 19 th centuries, existing alongside very modern architecture” [Brochure Columbian film commission]

“Jamaica, with its cascading waterfalls, green rolling mountains, caves, lagoons, rustic, colonial-style and modern architecture, incredible beaches, diverse flora and fauna an year-round sunshine, has for over 60 years been a premier choice for film production” [Il est évidemment rappelé que le James Bond *Doctor No* a été tourné sur les plages jamaïcaines] (Brochure Jamaica Film Commission 2010)

Le slogan Californien « *The world in one place* » résume aussi nombre d’argumentaires.

Figure 8 Stand de la Californie, dont le slogan rassembleur est : "The world in one place", LTS, 2010 . Photos GR.



« Le cinéma se situe dans une subtile infraction par rapport au lieu dont il fait

Figure 9 « Rainforest, Suburban, Neighborhoods, Country Side, Cargo Ports, Marina, Convention Center, Highways, Market Place, Financial District, Rain Forest, Cosmopolitan City, Airport, Lagoon, Country Side, Convention Center, Park, Marina. A partir d’une vue panoramique de Puerto rico, une liste de lieux génériques est ainsi dressée. Le seul élément de couleur locale est l’indication d’une rumerie. LTS 2010.Photo GR.

usage », constatait Emmanuel Grimaud dans sa remarquable étude sur le tournage des films Bollywoodiens<sup>71</sup>. Ici les décors mis en avant permettent d’entre-apercevoir les types d’usages possibles : certains lieux comme ceux représentés sur le stand de Puerto Rico sont des lieux génériques qui représenteront peut-être sur les écrans de cinéma ou de télévision des espaces indéterminés que le spectateur ne sera pas forcément en mesure d’identifier précisément. D’autres films au

<sup>71</sup> GRIMAULT Emmanuel, *Bollywood Film Studio. Ou comment les films se font à Bombay*, Paris, Editions du CNRS, 2003, p. 228.

contraire permettront de situer géographiquement l'action de manière très précise même si celle-ci, par l'usage habile des « doubles » et l'efficacité du travail des décorateurs, n'a pas forcément été tournée là où elle est censée se dérouler. Le plaisir cinématographique vient aussi de cette capacité à produire de l'étrangeté en créant des lieux indéfinissables, non localisables ou au contraire de la vraisemblance et de l'identification.

### *L'environnement*

Il n'y a pas de présentation de lieux cinématographiques sans l'évocation d'un élément déterminant lorsqu'on tourne en extérieur : le climat. Certains pays iront jusqu'à présenter des courbes et des diagrammes de pluviosité ou des tableaux d'ensoleillement. Mais même lorsque les pays ont des saisons contrastées cette caractéristique est alors présentée comme une qualité :

“The district eclectic mix of locations and weather give you the opportunity to set your scene in whatever climate you desire. Noted for the beauty of its changing seasons Washington DC's cherry blossoms are the perennial sign of spring, while the wintry snowcap of its monuments is universally well known. The lush greens of summer along the Potomac and the brilliant hues of autumn can be illustrated in postcard fashion in the ravines of Rock Creek Park” [Scene in San Francisco, 2009]

« Broad diversity, easily accessible locations and the ability to shoot four distinct seasons are just a few of the reasons filmmakers keep returning to the Czech Republic. You can find everything from medieval castles and baroque chateaux to modern office building than have won awards for contemporary design.” [Brochure Prague]

“Gauteng, famous for its sunshine, is an all year filming environment, with temperate climate. It has a highly predictable winter (May to August) weather pattern with rain-free mild days and cool evenings; and a lush summer (September to March) [Brochure Gauteng Film Commission, Afrique du Sud]

“The Stockholm region offers a variety of seasons. Summers have long daylight and winters long nights perfect for “night shoots”. The climate is pleasant making the region easy to shoot in all year round. In the summer, temperatures may reach the mid 30s C/80s F. In the winter it can go down to – 15°C/0F.” [Brochure Film region Stockholm-Mälardalen Film Commission]

L'environnement climatique n'est pas dépourvu de dimension sécuritaire. Il est indiqué dans la brochure de la Commission du film de Panama qu'en raison de sa situation géographique unique, « Panama is free of natural disasters and blessed with a year-round tropical climate »<sup>72</sup>. L'évocation de la sécurité n'est d'ailleurs pas oubliée par les pays dont la réputation est à parfaire : Afrique du sud, Colombie, et l'on trouvera même des argumentaires étonnant où tableaux à l'appui on apprend que le taux de criminalité est moins élevé à Bogota qu'à Washington. « Important Security Advances : Today Bogota is safer than cities as Washington », une page entière d'une des brochures *Discover Colombia through Its Eart* est consacrée à la présentation de la politique sécuritaire du gouvernement. La Jordanie rappelle bien que les équipes de tournage travailleront dans un « safe environnement » et, concernant la Malaisie les points



<sup>72</sup> Cette sécurité climatique n'est pas un élément anodin. La Louisiane a vu chuter ses productions cinématographiques après Katrina... BHAYROO Shenid, MEEHAN Eileen R., “The Other LA: Louisiana Woos Hollywood”, in WASKO Janet, ERICKSON Mary (eds), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p.189-215.

suiuants sont rappelés concernant la lutte anti-corruption :

« The Government welcomes film productions which it considers important for the development of a strong and sustainable local film industry. The launch of the newly revamped independent Malaysian anti corruption commission in 2009 shows the seriousness of the government to ensure a credible and professional environment for business and investment in the country.” [Brochure Shoot Asia in Malaysia]

Plus largement, la mise en exergue du cadre de vie est présente dans beaucoup d’argumentaires et l’on retrouve l’évocation des hivers enneigés non seulement pour faire du cinéma mais aussi du ski pour les loisirs. Ainsi il est rappelé que Salt Lake City est située à proximité de nombreuses stations de ski et de canyons de même qu’il est précisé dans la brochure de la West Virginia que :

« Each Region of the state offers an abundance and diverse blend of cultural, historical, arts and sciences, sports, recreational, entertainment and outdoor activities for all ages to experience and enjoy. The state enjoys four distinct seasons, which vary dramatically across the state. Mountainous areas experience colder temperature and greater snowfall during the winter, which are perfect for the state’s ski resorts, and summers are pleasant and mild. Lower elevations experience milder winters and summers can be quite warm” [Brochure West Virginia F C]

“L’attractivité” territoriale est établie par un classement de *Movie Maker Magazine* repris dans les documents de présentation de Shreveport Bossier city considérée comme 4eme ville parmi les 25 premières villes pour vivre, travailler et faire des films et se détendre... Ainsi la qualité de la vie de ville et l’ambiance urbaine digne de détendre la force de travail (et de compenser la nostalgie de l’expatriation ?) sont souvent mentionnées, comme ici, pour Prague :

“Shooting in the Czech Republic does not mean cutting corners. Prague offers living standards outstanding even among the capitals of Europe. The romantic city is also a thriving centre of business and culture. Our hospitality and service are incomparable, with restaurants and hotels to please even the most demanding Vips” [Czech Film Commission]

On voit donc apparaître des paramètres dont un auteur comme Richard Florida<sup>73</sup> avait souligné l’importance. Cette dimension prend tout son sens si l’on prend en considération le poids des stars internationales dans le processus de montage financier des films.



Figure 10 La France aussi sait vendre son art de vivre. Panier « brochures et vins » présenté lors d’un petit déjeuner organisé par Film France, LTS, 2010.

<sup>73</sup> FLORIDA Richard, *Cities and the Creative Class*, New York, Routledge, 2005. Pour une analyse critique des thèses de Richard Florida, voir VIVANT Elsa, « La Classe créative existe-t-elle ? », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 101 « Economies, connaissances, territoires », novembre, p. 155-161.

On sait que l'accessibilité apparaît comme un élément majeur de valorisation dans les stratégies de marketing urbain en général<sup>74</sup>. Sous quelle forme cette dimension apparaît-elle dans les argumentaires ? C'est bien le registre de l'échelle et du raccordement qui est mis en avant par les villes ou les Etats qui insistent à la fois sur leur centralité et leur connexité. Si le rapport entre la vitesse et la distance évolue rapidement et que nombreux sont les auteurs qui s'interrogent sur le sens de la territorialisation quand les individus peuvent travailler à distance grâce aux technologies numériques, les paramètres du temps et de l'espace comptent encore beaucoup pour les activités de tournage.

Les pays (ou les Etats américains) proches d'Hollywood ne manquent pas de mettre en avant leur proximité avec le « cœur » de l'industrie cinématographique internationale. La proximité avec Los Angeles (et d'autres grands lieux internationaux de tournage) est par exemple signalée dans l'argumentaire de présentation de la ville d'Austin :

“An award-winning international airport offers service from all major airlines and nonstop flights to 54 destinations in the U.S., Canada and Mexico, including Los Angeles” [Ville d'Austin, Texas]

“A modern World class Delta Hub Airport. Detroit offers the “best of both worlds” : a high tech Delta Hub airport with TWO new terminals, and non-stop service to most of the world, AND an empty, vintage airport terminal available for film and TV productions (without any nosy FAA personnel to work around.) Pretty cool, huh ?” [Prospectus Michigan]

C'est l'un des grands atouts du Canada et du Mexique d'être proche de Los Angeles<sup>75</sup>. Beaucoup de pays évoquent la proximité et les distances (mesurées en heure de vol) d'autres lieux carrefour pour le cinéma. Où que l'on soit, on est toujours proche d'une place stratégique comme le suggèrent ces indications des brochures de Gauteng (province de Johannesburg en Afrique du Sud) et de la Malaisie.

« Easy access to continental Africa with prime natural and cultural attractions including Cape Town, the Cape wine lands, the subtropical beaches of Maputo and Durban, the Kruger National Park, the Okavango Delta and the Victoria Falls within two hours travelling them from Johannesburg” [Brochure Gauteng, Afrique du Sud]

« Malaysia is strategically positioned in the heart of South East Asia and close to some of the most dynamic emerging film production centers in the region including Thailand, Indonesia, Korea, India and China [...] [Brochure Shoot Asia in Malaysia]

---

<sup>74</sup> Dumont et Devisme, *op.cit.*, s'appuyant sur les travaux de la géographe M. Rozenberg montrent notamment comment, dans les pratiques de marketing urbain qui se sont développées dans les années 1990, l'accessibilité devient un thème de communication central mais aussi un enjeu de l'action urbaine engagée par les villes.

<sup>75</sup> Ce point est d'ailleurs rappelé dans la presse professionnelle : “Steven Soderbergh is the latest in a long line of major US film-makers to be lured across the border, shooting his Che Guevara film *The Argentine* in Mexico. With its low costs, diverse landscapes, professional crews and proximity to Los Angeles, the country has long been a popular production destination for Hollywood” signale la journaliste Mexicaine Chiara Arroyo Cella dans un article de *Screen international* intitulé “Latin America – Mexico”, 2 May, 2008.

## 2.2 L'affichage de la bataille des coûts

Les « incentives » en faveur de la « Screen Industry »

Les photos de lieux sont accompagnées de slogans et de commentaires qui portent aussi largement sur des dimensions économiques. Les critères financiers sont prédominants dans nombre d'argumentaires. Au *Location Trade Show* s'affiche sans nuance la bataille des coûts. Du point de vue de l'affichage les résumés et les équations-slogans sont souvent très simples.



Figure 11 Stand de Southeast Louisiana Film District. « Location, Passion, Incentives [représentés par un paquet de dollars]. It's all here », et de la Hongrie « Incentives + Infrastructure = Hungary », LTS 2009, photo G. Rot.



Figure 12 Affichage de Détroit



En même temps, tous les territoires n'ont pas les mêmes ressources à offrir. Même si l'affichage quelque peu insolent de Détroit « 42 % (need we say more ?) » suggère qu'on peut se passer de commentaire, des explications s'imposent, même sur ce stand. En effet les difficultés rencontrées par certaines productions et relayées par le *Hollywood reporter Magazine*<sup>76</sup> amènent l'Etat du Michigan à rassurer le public par l'affichage d'un autre avertissement : « Michigan is NOT out of Money. 2008 filmmakers are getting their checks. There is no cap, no percentage lowering. Contact the Michigan film Office » (LTS 2009, Stand du Michigan)

<sup>76</sup> LONGWEL Todd, « Taxes Hold'Em », *Hollywood Reporter*, 16 Avril 2009, p. 12.



Figure 13 Quand l'Alaska affiche ses critères en 2009 (à gauche) et 2010 (à droite), le lecteur observera que la saisonnalité a été introduite comme variable en 2010 : des réductions sont prévues si les tournages ont lieu en hiver ! Le slogan de l'Alaska est : « Not just another pretty place »



Figure 14 Ci-dessus la France (Ile de France et Film France) peut annoncer ses 20 % d' « incentive ». Ci contre En 2010, restrictions budgétaires obligent, la taille du stand de la Hongrie est divisée de plus de la moitié par rapport à l'année précédente, mais l'argument de l'économie prévaut toujours. Une affichette du film français *La rafle* décore le stand. Le slogan est « Save in Hungary »



Figure 15 Stand du Maroc, LTS 2010



Si le *Location Trade Show* est représenté par des Commissions du *film* il faut préciser que le cinéma n'est pas la seule industrie visée et les politiques fiscales se sont adaptées au développement de nouveaux médias. On parlera ainsi d'avantage de « Screen industry » (où l'industrie des écrans) d'« Entertainment industry », de « Moving image industry » que d'industrie du cinéma incluant non seulement le cinéma mais aussi, la télévision la vidéo les publicités, les films d'animation et les jeux vidéos interactifs, internet. Les aides fiscales délimitent plus ou moins étroitement le champ des bénéficiaires. Certains Etats ne soutiendront pas les jeux vidéo et les publicités d'autres auront une approche très extensive...comme le Michigan :

« Motion pictures, documentary, TV series, interstitial tv programming, lon forme TV, music videos, interactive games, video games, internet programming, internet video, video, video teaser, digital animation, sound recording (film video TV), interactive website »

(Il est toutefois précisé que sont exclus la promotion d'événements politiques, les reports du marché financier, les talk show)

### *Coûts... qualification de la main d'œuvre*

Le cinéma étant une industrie de main d'œuvre, on comprendra que les développements sur les coûts de la main d'œuvre et/ou la qualité de celle-ci occupent une place importante dans les espaces de présentation. La main d'œuvre visée est d'abord celle des techniciens, « bellow the line labor » mais aussi celle des figurants. Nombre de pays d'Asie, d'Afrique, d'Amérique centrale et d'Europe de l'Est insistent sur le faible coût de leur force de travail, et tout particulièrement lorsqu'ils n'ont pas « encore » de programme d'incitation financière (comme la Malaisie qui s'en excuse presque). Le coût de la main d'œuvre s'apprécie aussi par rapport à la durée du travail... et la présence syndicale, qui lorsqu'elle fait défaut, ne manque pas d'être retenue comme argument publicitaire.

« Great People.

With close to 28 million people and about 70 % of the population below the age of 35, Malaysia offers productions with a young, educated and productive workforce at very competitive costs. The quality of Malaysia's workers are among the best in the region with literacy levels as high as 93% and English is the lingua franca for business, work and most communication [...] Malaysia has a wealth of non-unionized and experienced crew, technicians and location managers who perform to the highest standards and professionalism" [Brochure Shoot Asia in Malaysia, National Film Development Corporation Malaysia, 2010 et [www.finas.com.my](http://www.finas.com.my)]

Les considérations d'ordre culturel sur le caractère de la main d'œuvre ne sont pas oubliées :

"Jamaicans are famous for their vibrant spirit, excellence, and creativity. The resident talent will add magic to your production! Skilled English-speaking professionals who are trained and accredited in the latest film techniques are available to work on location and post-production[...]

Jamaican film crews are non-unionized and work twelve hours per day, six days a week" [Brochure Jamaica Film Commission, 2010]

« Czech extras are well known for their patience, endurance and team spirit » [Brochure Czech Commission]

L'argumentaire de la Serbie est, à cet égard, original. Outre le fait d'insister sur les qualités d'une main d'œuvre présentée comme « hard working » (journées de travail de 12 heures), il est indiqué que le recours à la structure entrepreneuriale unipersonnelle par les

techniciens du cinéma permet d'éviter le paiement des charges sociales salariales, mais aussi que le fort taux de turn over de ces mêmes structures rend possible l'exonération du paiement de la TVA. Le détournement des règles de protection sociale salariale est affiché sans complexe dans la plaquette de *filminserbia* :

« Serbian crews are some of the hardest working in the world; expect your dollar to go further with 12 hour shoot days”

Many technical staff are self employed and registered as small companies which precludes the need for payment of social contributions in hiring and lowers cost of labor by 18 %. Since many are small firms their annual turnover exempts them from paying any VAT so procuring their service is tax free”

Un tableau comparatif indique par ailleurs que les contributions sociales sont les plus basses de la région (la Roumanie n'est pas mentionnée dans le tableau).[Brochure filming Serbia, 2009]

C'est également avec un certain aplomb qu'est annoncé dans la brochure de Panama : « Panama's film industry has no unions. Therefore there are no guilds » ou dans celle de l'Utah présenté comme le seul Etat américain dans lequel il n'est pas obligatoire d'embaucher du personnel syndiqué.

Quelque soit leur degré de développement économique tous les pays insistent sur la qualité de la main d'œuvre. Les auto-déclarations n'étant pas suffisantes, les témoignages de réalisateurs et de producteurs sont fréquemment mobilisés.

« Working in Puerto Rico on *The Caller* was a real revelation to me. The crews were extremely committed and hard-working, going above the call of duty in their dedication to the film. On the creative side, production design, wardrobe, make-up were all inspired and brilliant, finding ways to make a little money go a long way without compromising my creative vision. I was very proud to have made *The Caller* in Puerto Rico. The producers and crew are among the best I've ever worked with. I can't wait to make another film there”, Matthew Parkhill, Director/*The Caller*. [Affichage sur le stand de Puerto Rico, LST, 2010]

Le cas échéant on insistera sur la venue récurrente de productions américaines pour souligner la professionnalisation, par l'expérience de ces collaborations répétées de la main d'œuvre locale. Qualité parmi d'autres, la maîtrise de l'anglais est rappelée pour nombre de pays.

« Serbian may be hard for foreigners to understand, but English is spoken pretty much everywhere. Your crew will be more likely to speak English than in other countries in the region.”

La question des coûts concerne évidemment d'autres facteurs, notamment d'intendance (hôtellerie, cantine, transports locaux)

### **2.3 Infrastructures, prestations techniques et relations de service**

Les caractéristiques de l'industrie cinématographique, impliquent que certains facteurs soient systématiquement mis en avant : la diversité des lieux et leur accessibilité. D'autres dimensions dépendent du développement atteint comme la présence locale d'industries techniques. Déjà, en 1968, dans une revue de la littérature sur le sujet Bernard Haumont, soulignait combien « les activités industrielles sont en étroite interdépendance avec les activités de commerce et de service et agissent par là même sur la structure des villes et leur fonctionnement »<sup>77</sup>. La part des services disponibles pour une équipe de film est un

---

<sup>77</sup> HAUMONT Bernard, « Hiérarchie et armature urbaine », *Revue française de sociologie*, IX, 1968, p 253, 1968.

facteur important dès lors que les ressources productives utilisées pour un tournage sont amplement puisées dans l'environnement de proximité dans lequel il se trouve.

En définitive c'est souvent sous la forme d'un bouquet de lieux, de présentation d'avantages financiers, mais aussi de prestations (techniques, de service) que les territoires sont ainsi « vendus ». Evidemment des hiérarchies existent en fonction des ressources qu'ils peuvent convoquer ; c'est ainsi que Détroit hiérarchise ses atouts :

« 1) Incentive 2) équipement and personnel 3) location 4) free assistant 24 h / 7 for VIP request, last minute permits. 5) New (future) studio ; 6 ) 200 hotels 7) pre production offices 8) 4, millions ½ d'extra 9) Airport 10) hospitality

La mise en place d'un « guichet unique » d'accueil à travers les commissions du film et la présence de services techniques sont autant de qualités mises en avant dans les opérations de marketing territorial.

#### *Les services des Commissions du film*

En 2000, Weinstein et Clower estimaient<sup>78</sup> à 225 le nombre des commissions du film recensées dans le monde. Une décennie plus tard, c'est le chiffre de 800 commissions qui est annoncé par l'AFCI. Ces commissions apportent un ensemble de prestations gratuites aux productions en vue de répondre avec réactivité à des demandes nécessairement « uniques ». Cette prolifération des commissions du film, qui sont l'émanation d'agences gouvernementales et/ou de collectivités publiques territoriales, est le signe de l'intérêt croissant que portent les Etats et les collectivités territoriales aux industries créatives. En tant qu'intermédiaires les commissions du film sont rattachées à des instances différentes selon les pays (développement économique, tourisme, culture) qui reflètent aussi la pluralité des enjeux à l'œuvre.<sup>79</sup> La mise en place de telles structures d'accueil qui sont autant de « points d'entrées » pour s'orienter sur un territoire signale la place importante que représentent les industries du cinéma et de l'audiovisuel dans l'économie. Mais les enjeux ne sont pas réductibles, on l'a vu, à cet aspect tant ils revêtent aussi une dimension symbolique et politique. Les médias qui véhiculent l'image de marque des villes, des régions ou des nations sont en effet aussi considérés comme de puissants « attracteurs » territoriaux. Au-delà de leurs différences leurs principales attributions convergent : être un point d'entrée facilement repérable, point de liaisons avec les lieux de tournage (établissements publics et/ou privés<sup>80</sup>), aide au repérage, à l'obtention de permis auprès des instances concernées.

#### **West Virginia**

“Connect clients to west Virginia's Work force and businesses”

Act as a liaison among clients and governmental agencies, communities and property owners

Scout and photograph locations based on client needs; secure site access, assist with permits.

<sup>78</sup> WEINSTEIN BERNARD L., CLOWER TERRY L. “Filmed Entertainment and Local Economic Development: Texas as a Case Study”, *Economic Development Quarterly*, 2000,14, p. 384-394.

<sup>79</sup> THEVENEAU Dana, *Synthèse de l'étude d'opportunité concernant l'action d'une commission du film pilote dans le Var et d'un réseau de commissions du Film en France*, Rapport réalisé pour le compte du FRILE, décembre 1993, MAJ mai 1996.

<sup>80</sup> Des différentes existent à ce niveau : en France pour ne pas faire concurrence au repéreurs les commissions du film n'interviennent pas en principe sur les lieux privés.

Assist clients with mapping, augmented research and logistical and technical support; coordinate itineraries  
Provide media and additional support as need

#### **Jordanie**

« Provision of detailed and fast information about filming in Jordan.  
Assistance in obtaining necessary permits within four working dates  
Assistance in location scouting with knowledge of all locations  
Assistance in customs clearance fort technical equipment  
Assistance in casting and recruiting local crew and extras at competitive rates  
Facilitated access to production services, facilities, and equipment  
Liaison with private and public sector entities  
Provision of financial facilities” (NB Royal film commission)  
One stop shop « Guichet unique » / Royal.

“It will be not only our pleasure but our honor to be your one stop shop for any production services you may need. We will help you find the optimal locations, recruit the best crew, obtain all permits, liaison with private companies as well as governmental agencies, before, during and /or after your production”

#### **Washington DC**

“OMPTD with serve as a liaison between you and the production companies, crew, unions, equipment, sound and music outlets vital to the success of your film. Your questions will be answered in a timely fashion as OMPTD provides 24 hours assistance throughout the length of the production. Troubleshooting comes with the territory. OMPTD will Work with federal and District Government agencies, the private sector and community based organizations to alleviate any potential problems, so that you can concentrate on the quality of your project

[...]

« Regulations for museums and public monuments vary so you will need to coordinate your shooting schedule with prompt to be advised on specific requirements for certain locations. We will work with municipal services and other appropriate agencies to advise you on any details needed for necessary permit [...]

« Washington DC is one of the few cities that do not require permit fees. Many of the public building can be used without charge.

#### **Rio film Commission**

The Rio Film Commission (RFC) is a one-stop centralized source to serve all your production needs in the State of Rio, including obtaining shooting permits, location scouting and police support.

The RFC Also offers orientation concerning Brazilian audiovisual legislation related to film shoots and the AV sector in general, as well as liaison with appropriate unions.

Contact the Rio Film commission to learn about all the opportunities Rio offers for your production. (Commission créée en 2009)

#### **Valdivia film commission (Chile)**

We are a non-profit entity ; we are neutral in our proceedings and act as logistic support to balance the needs and interests o f the entertainment industry and the community.

The film commission is a strategic agent of the audiovisual industry that maintains, coordinates and facilitates useful information for the healthy development of audiovisual projects within the geographical area it represents and promotes.

Chile became a member of AFCI this year, through the Tourism and Location office of ProChile. We aim mainly to search and develop business opportunities abroad to benefit the region  
VFC Enterprises

Comprehensive information about opportunities and reasons to shoot in the region.

Maintaining a Database and images that show Los Rios region’s locations.

Maintaining a Database with contact information of specific agents of the local audiovisual industry; directors, producers, technical staff, available equipment, distributors, etc.

Specific information about services and consultants that aim to the specific needs of each production, such as location scouting, contact with local authorities, accounting and tax services among others.

Logistic and administrative support for shooting plans, equipment availability through the Film Commission network, outside providers, etc.  
Effective and timely permit processing  
Discount packages, that include lodging, vehicle rentals, catering and much more.  
Public relations and international negotiations.  
Diffusion and promotion efforts, activities that support initiatives that reinforce, strengthen and contribute to the continuing development of the local, national and international audiovisual industry.  
(Commission créée en 2009)

**Ile-de-France film commission (le texte est présenté aussi en version anglaise)**

« L'Ile-de-France concentre sur son territoire des décors exceptionnels et 90 % des industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel français. Un immense réseau de talents, acteurs, réalisateurs, directeurs de la photographie, directeurs artistiques, décorateurs de réputation mondiale y vivent et y travaillent au cœur d'une des métropoles les plus créatives du monde. La commission du Film d'Ile-de-France s'emploie à faciliter les tournages dans la région en offrant aux équipes françaises et étrangères les meilleures conditions d'activité et le meilleur cadre de production et en favorisant le montage de coproduction entre les producteurs français et étrangers.

La commission du Film d'Ile-de-France est à votre disposition pour

- Vous orienter dans votre recherche de coproduction et de financement
- Vous mettre en contact avec les professionnels confirmés pour la phase de production : sociétés de production exécutive, directeurs de production, assistants-réalisateurs, repéreur, régisseurs...
- Vous aider dans vos pré-repérages de décors naturels
- Vous informer précisément sur les autorisations de tournage
- Vous renseigner sur le droit à l'image
- Vous accompagner dans votre recherche d'hébergement grâce à nos accords avec des hôtels et appartements de toute catégorie.

Ainsi comme on parle de lieux de tournage, de « décors », on voit que ceux-ci ne sont pas réductibles à leur caractère iconique, à un matériau qui sera mis en scène. Le territoire est bien un système de ressources à la fois techniques et humaines. L'aide à la recherche des lieux et à leur accès n'est pas la seule prérogative des commissions. Celles-ci, (c'est le cas pour l'Ile-de-France) interviennent aussi pour le conseil aux coproductions. En toute vraisemblance, le conseil fiscal (sur les aides) et juridique (sur le droit à l'image notamment) interviendra de plus en plus dans les prérogatives des commissions.

*Infrastructures et services à la production.*

Bien souvent on affirme qu'on dispose de tous les paysages et espaces de tournage dans un périmètre identifiable et bien délimité et des infrastructures techniques qui seraient de nature à satisfaire la variété des *desiderata* des producteurs et des réalisateurs, territoires dont on s'efforce de montrer qu'ils sont capables de faire cohabiter les exigences et de l'art et de l'argent.

« Rome could have been built in a day if they had asked us to do it » est-il annoncé dans la brochure Tchèque, montage photo à l'appui où l'on voit des grues ériger les arènes Romaines.

« The list of what the Czech Republic has contributed to the world of film is not limited to the creative minds of award-winning artists. It is also the crews and craftsmen who built the sets of Victorian London for « Oliver Twist », the fantasy world for the « Chronicles of Narnia » and many others. Czech crew have fulfilled the visions of some of today's most demanding production designers including Jean Rabasse [célèbre chef décorateur français qui a notamment réalisé les décors du film *Faubourg 36*], Allan Starski and Peter Lamont. Czech production designers and lead teams of highly experienced craft people and have immense resources at their disposal. Their superbly crafted sets, costumes and props for all historical periods offer limitless options and considerable savings.

« Czech post-prod facilities use high-end industry technologies and there are companies in Prague capable of delivering award-winning effects for film, commercials and music videos. Their highly efficient and creative operators work with industry standard production suites, technology and process »

L'existence sur un territoire d'une infrastructure de studio performant, moderne est systématiquement rappelée. Une fois de plus on insistera ce qui fait la différence : l'existence de bassin d'eau, de bassin à vague, de vastes plateaux (insonorisés) pour les trucages numériques, mais aussi de *backlot* (studios à ciel ouvert) où peuvent être reconstruits des quartiers, des rues des villages (à Los Angeles la Warner dispose ainsi d'une rue New Yorkaise, Universal studio d'un quartier italien et d'une place de village provençal...). Les services dédiés au confort des salariés ne sont pas oubliés puisqu'ils peuvent même consister en l'installation d'une salle de sport équipée ou d'une crèche (on pense en particulier au studio indépendant d'Abulquerque au Nouveau Mexique dont une présentation a été faite par ses promoteurs au *Location trade show* en 2010).

Il faut préciser qu'une délocalisation peut aussi induire des coûts de transaction imprévus lorsque les ressources techniques viennent à manquer en cas de besoins imprévus. Un reportage dans *Screen* insistait à juste titre sur le fait que les coûts et les avantages ne sont pas toujours là où on pense qu'ils sont. Le fait de trouver sur place une caméra bon marché et techniquement performante en cas de panne peut sauver un film ou à défaut provoquer une situation catastrophique ou coûteuse si une solution de substitution n'est pas trouvée rapidement sur place. Or le tournage est un nid à aléas qui suppose d'avoir pris sur ces événements qui ponctuent la vie de plateau. Comme n'importe quel tournage, quelque soit le lieu de son déroulement, cette « prise » dépend largement des ressources que l'on peut puiser dans l'environnement technique (mais aussi politique et économique).

Le modèle du « full service studio » comprenant au sein de chaque structure l'ensemble des services productifs nécessaires au tournage (construction, caméra, lumière) et au confort de l'équipe semble s'imposer<sup>81</sup>. Une certaine forme de surenchère apparaît toutefois dans les présentations : celle de la modernité « high-tech » - notamment numérique- au service des activités de tournage et de post production.

## CONCLUSION

Si chaque présentation tente de mettre en valeur nombre de caractéristiques qui feront la différence, paradoxalement elles convergent vers une représentation commune des hommes et des organisations. C'est bien, pour paraphraser Pierre-Michel Menger, le portrait idéal type de l'artiste en travailleur qui se donne à voir à travers les argumentaires de ces différentes brochures : un travailleur dur à la tâche, à la pointe des dernières technologies, mais également patient, capable de travailler en équipe et de s'adapter aux différents contextes. Si l'on s'attache au versant « organisation », les territoires s'efforcent de présenter les traits de la ressource « complète » là encore capable d'apporter et de répondre à tout type de besoins : la diversité, le spectaculaire, le pratique, les ressources

---

<sup>81</sup> D'un point de vue économique et juridique cela ne signifie pas pour autant le retour au modèle Hollywoodien totalement intégré des années 30. Ces studios s'appuient souvent sur des PME qui s'installent en leur sein pour louer leurs services (lumière, caméra, costume). Le degré d'intégration varie selon les studios.

techniques. En même temps ce n'est pas un univers autarcique qui est « vendu », mais au contraire un espace parfaitement interconnecté : connexion des décors naturels et des studios, connexion des différents sites de tournage, connexion des activités de production et de postproduction, connexion entre lieu d'origine et lieux de travail.

A travers toutes ces constructions argumentaires, on fait comme si la qualité du territoire allait faire celle du produit. Les dispositifs de jugement habituellement utilisés pour les produits (système de classement, mise en scène des paysages sous forme d'affiches, de slogans, témoignages de « consommateurs »)<sup>82</sup> sont convoqués ici pour les lieux de production. On pari que le (bon) choix de ceux-ci conditionneront l'économie du film et la qualité esthétique de ce qui sera produit. Il est vrai aussi, et on le verra de manière plus détaillée dans le reste de ce rapport, que le décor n'est pas simplement un *lieu* de production, il est aussi la matière première du film : produits et territoires apparaissent donc inextricablement imbriqués.

S'interrogeant sur la pertinence de la notion de territoire et les transformations de la science Régionale, Bernard Pecqueur soulignait de manière convaincante la nécessité de travailler l'analyse des *processus*. Dans le cas étudié on voit bien combien les territoires pertinents pour penser la localisation de l'industrie cinématographique sont aussi « élaborés par les acteurs à l'occasion de la recherche de solutions à des problèmes productifs communs »<sup>83</sup>.

Il ne faut toutefois pas perdre de vue que certains coûts induits, parfois insuffisamment pris en considération en raison d'une évaluation purement économique des avantages comparatifs, peuvent naître d'une (dé)localisation mal préparée. Alors que l'étude des formes d'appariement sur le marché du travail cinématographique montre l'importance de la confiance interpersonnelle<sup>84</sup> pour que fonctionne l'équipe au travail, tourner avec des personnes que l'on ne connaît pas peut être aussi source de difficultés. Par ailleurs la connaissance de l'environnement qui est une compétence cruciale pour gérer les imprévus est affaiblie en tournage lointain. Les récits de tournages à l'étranger témoignent d'ailleurs de gâchis liés à des dérapages non anticipés<sup>85</sup>.

Il est toutefois possible de nuancer ces propos car c'est aussi en prenant en considération une perspective temporelle intégrant des phénomènes d'apprentissage que doit être pensé le rapport au territoire. Dans le long terme, dans un contexte d'internationalisation des productions en raison du développement des coproductions internationales, on peut faire l'hypothèse que des formes d'appariement « choisies » se construisent dans le temps entre équipes de nationalités différentes. Des témoignages recueillis par ailleurs indiquent que des apprentissages peuvent se mettre en place, consolidant les expertises et limitant progressivement les faux pas... des premiers pas. Des habitudes se créent aussi dans les

---

<sup>82</sup> KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>83</sup> PECQUEUR Bernard, « De l'exténuation à la sublimation : la notion de territoire est-elle encore utile ? », *Géographie, Économie, Société*, 11, p. 55, 62, 2009.

<sup>84</sup> MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>85</sup> WARGNIER Régis, *Est-Ouest. Journal d'un tournage*, Paris, Seuil, 1999. Il évoque des problèmes de vol de matériel, et d'incompétence de l'opérateur de prise de vue de la deuxième caméra lors d'un tournage en Europe de l'Est.

formes de coopération (le cas du Maroc et de la France peut être cité) qui se construisent à travers la constitution d'équipes à dimension internationale où l'interconnaissance rend possible l'instauration de relations de confiance professionnelle.

On voit là en retour l'intérêt de ces intermédiaires que sont les commissions du film qui peuvent aider à débloquer certaines situations. Les commissions présentes au *Location Trade Show* ont bien pris l'importance de cet enjeu, en tout cas dans l'affichage des services qu'elles mettent en avant. Ceci amène plus largement à s'intéresser à l'importance du rôle de ces professionnels qui servent d'acteurs relais, de traducteurs, de connaisseurs de réseaux. Les commissions du film n'ont pas le monopole de cette fonction. Certains professionnels du cinéma, en particuliers des assistants réalisateurs spécialisés dans les tournages internationaux ou des producteurs ayant l'expérience de coproductions internationales, ou encore les repéreurs et des régisseurs sont aussi des points d'appuis précieux.

La concurrence internationale des territoires prend donc des formes plurielles qui n'excluent pas des liens de coopération. Si le coût des facteurs de production demeure essentiel comme élément de compétitivité territoriale on voit bien que celle-ci ne se résume pas à cet aspect. La présence d'une main d'œuvre qualifiée mais également d'infrastructures techniques, de prestations de services (publiques ou privées) adaptées au besoin du cinéma compte, semble-t-il énormément. Mais on peut aussi s'interroger sur la pérennité à terme de certains partis pris industriels et économiques. Les effets pervers des stratégies de dumping fiscal ont conduit d'ailleurs certains Etats à revoir leur engagement. En investissant massivement dans la mise en œuvre de structures de studios il n'est pas acquis que les retours sur investissements soient garantis. Beaucoup de paris sont faits sur l'avenir et l'effet d'entraînement des industries créatives. Mais le mimétisme organisationnel<sup>86</sup> est aussi à l'œuvre dans ces évolutions.

---

<sup>86</sup> POWELL Walter, DIMAGGIO Paul, *The New Institutionalism Organizational Analysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.



## CHAPITRE 2

### A LA RECHERCHE DU DECOR

« [...] dans quelques films phares de ces dernières années, les cinéastes ont réinventé les espaces informes de la ville - Moretti dans son *Journal intime*, se hasarde à la périphérie de Rome, Wim Wenders fait de *Lisbonne Story*, au sortir des autoroutes européennes, l'exploration d'un monde en apparence abandonné. L'image, ici, précède la fonction. Elle désigne les espaces à construire ou à réinventer, elle dessine l'espace de la rencontre. Elle s'attarde sur les terrains vagues, les marges, les déserts provisoires, errante et attentive. La caméra, par ses va-et-vient, comme un chien de chasse, signale qu'elle a trouvé la piste, que Rome est toujours dans Rome, Lisbonne dans Lisbonne, mais qu'il ne faut pas perdre la trace de l'imaginaire en fuite. », Marc AUGÉ, *Impossible voyage, Le tourisme et ses images*, Rivages poche petite bibliothèque, 1997, p.170.

La recherche d'un décor est l'une des premières pierres de la mise en chantier d'un film. Tant que le choix du décor n'a pas été arrêté, l'assistant réalisateur ne peut pas préparer son plan de travail, le régisseur ne peut pas réserver les emplacements nécessaires à l'organisation de la logistique du tournage, le chef opérateur peut difficilement finaliser sa liste de matériel correspondant au type de lumière dont il aura besoin. Les décors font partie des pièces maîtresses du film. Ils sont pensés, anticipés, imaginés, rêvés dans le scénario, mais aussi modifiés au gré des opportunités, des coûts, des autorisations ou des interdictions de tournage.

En fonction du patrimoine ou des paysages recherchés, des « décors naturels<sup>87</sup> » repérés ou des surfaces de studio disponibles, du nombre de figurants mobilisés, mais aussi de compétences ou de techniques spécifiques requises (importance des effets spéciaux), la localisation sur un territoire change d'un film à un autre et au cours d'un même film. Il

---

<sup>87</sup> C'est le terme ainsi utilisé par les professionnels du cinéma pour désigner les lieux de tournage en extérieur ou chez des particuliers, c'est à dire tout ce qui ne se fait pas en studio.

reste qu'en France, l'Ile-de France est bien une « terre de tournage » privilégiée. Mesurée en masse salariale 90 % de l'activité cinématographique et audiovisuelle est située dans la région francilienne<sup>88</sup>.

Nous l'avons évoqué dans le précédent chapitre, depuis 2001 un fonds de soutien incitatif a été mis en œuvre par la région Ile-de-France en vue de soutenir l'emploi et d'apporter un frein au mouvement de localisation des tournages à l'étranger. Dans la mesure où la territorialisation de l'activité cinématographique est une condition d'éligibilité de ces aides, celles-ci ne sont pas sans incidence sur la localisation des tournages.

« L'Ile-de-France, magasin de décors, panoplie d'accessoires » c'est en ces termes que dans un écrit sur le cinéma en banlieue, Patrick Glâtre<sup>89</sup> qualifiait la région de manière imagée. En plus de la présence d'un ensemble de studios de tournage sur son territoire, l'Ile-de-France dispose en effet d'un patrimoine diversifié capable de correspondre aux attentes des réalisateurs : des zones urbaines denses (ou moins denses) des banlieues, au Paris historique, en passant par le « pittoresque » village de campagne... « Une superficie de 12 012 kilomètres carrés, 8 départements, 1281 communes, 80 % d'espaces naturels ou agricoles, 14200 hectares de plans d'eau, 11 362 000 habitants, 4 grands parcs régionaux, 40 ports, 2 400 établissements hôteliers, 145 000 chambres, 3 aéroports internationaux [...], 5 grandes gares parisiennes ». C'est à travers ces quelques éléments clés que les contours de l'Ile-de-France sont décrits dans une brochure de la Commission du film<sup>90</sup>. La liste des « traits caractéristiques » de la région aurait pu être amplement rallongée. Incontestablement, disposer d'un territoire à même d'offrir une large gamme de décors conditionne la possibilité même d'existence de la filière cinématographique en France.

Le choix d'un décor est cependant une affaire plus complexe qu'il n'y paraît, tant les paramètres à prendre en considération – esthétiques, économiques mais également logistiques – sont multiples et tant les acteurs impliqués dans ce choix sont nombreux. La recherche des décors de tournage et les négociations avec les gardiens des lieux sont des moments clés de la préparation d'un film. Qui sont les professionnels qui assurent cette mission ? Comment opèrent ceux qui sont chargés de trouver les lieux ? Quelles sont les conditions pour qu'un lieu suscite leur attention ? Avant de répondre à ces questions une présentation de quelques repères topographiques sur la configuration des décors en Ile-de-France est nécessaire. En changeant d'échelle d'analyse et en nous intéressant dans ce chapitre et le suivant au *travail* concret, nous verrons que le choix d'un décor n'est certainement pas réductible à un arbitrage par les coûts. Les territoires sont aussi des entités – parfois récalcitrantes – sur lesquelles un important travail d'appropriation et de négociation est réalisé.

---

<sup>88</sup> DEGARDIN Philippe, VEILLON Olivier-René, *Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France*, Paris, Audiens et Commission du film Ile-de-France, mars 2010. MENER Pierre-Michel, « L'hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique », *Annales ESC*, novembre-décembre n°6, 1993.

<sup>89</sup> GLATRE Patrick, « Le cinéma en banlieue », in GLATRE Patrick, MILLOT Olivier, *Caméra plein champ. La banlieue au cinéma, le cinéma en banlieue*, Paris, Créaphis, 2003, p. 35-46.

<sup>90</sup> *Comment tourner en Ile-de-France ?* Plaquette de présentation, Commission du film d'Ile-de-France, 2009.

## 1. QUELLE « OFFRE » DECORS EN ILE-DE-FRANCE ?

Les lieux, parfois eux-mêmes traités comme sujet, désignent l'époque, et/ou situent socialement les personnages qui les habitent. La connaissance préalable de certains lieux par le réalisateur a pu inspirer l'écriture du scénario, dans d'autres cas le scénario préexiste aux lieux qu'il faudra alors imaginer avant de partir en repérage. Sont recherchées des « dispositions spatiales [...] reconnues en tant qu'elles font paysage »<sup>91</sup>, des étendues infinies, des paysages colorés, des lieux chargés d'histoire ou au contraire symboles de « modernité ». On recherche aussi des lieux interchangeable, tels des gares, hôtels, aires d'autoroutes, parkings, centres commerciaux, ainsi que des lieux uniques, internationalement identifiables, porteurs d'une identité iconique forte... ou encore des intérieurs d'appartement. Les attentes du réalisateur formulées dans le scénario sont plus ou moins précises ou imagées, par exemple lorsque qu'il est indiqué qu'une scène se déroule dans « une espèce de désert qui ressemble à la lune ». Et même quand ils sont décrits sous forme d'évidence banale, leur recherche est parfois délicate. Deux solutions se présentent aux réalisateurs et producteurs pour répondre à ces multiples exigences : le décor naturel, et le studio auquel il convient de rajouter une solution hybride, le recours à la friche aménagée en studio. Comme le suggère ce tableau général, les tournages en extérieur sont majoritaires en France et il est rare qu'un film soit entièrement tourné en studio. En général, on recourt à cette infrastructure pour un temps limité.

Nombre de jours de tournage des films de fiction d'initiative française <sup>92</sup>									
	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Jours de tournage	6 182	5 794	6 490	6 050	5 955	5 735	6 626	6 635	5 892
dont : extérieur en France	4 535	3 820	3 746	4 275	4 015	4 100	4 584	4 500	4 200
studios en France	297	446	478	370	300	400	281	496	218
à l'étranger	1 350	1 528	2 266	1 405	1 640	1 235	1 770	1 639	1 474
nombre de films	151	141	159	149	152	141	156	155	151
durée moyenne de tournage	41	41	41	40	39	41	42	43	39

Nous présenterons les différentes possibilités qui s'offrent à un cinéaste francilien en même temps que la nature des arbitrages qui ont lieu et qui participent au choix des décors et à leur combinaison.

<sup>91</sup> « Le paysage apparaît comme une représentation géo référencée, c'est-à-dire renvoyée à une position dans l'espace qui articule en général plusieurs plans. Cette représentation permet le repérage des objets disposés et comporte presque toujours une dimension esthétique », LUSSAULT Michel, *L'homme spatial*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>92</sup> CANETTI Nicole, GUERRIERI Jean-Pierre, JARDILLIER Sophie, JEANNEAU Caroline, *La production cinématographique en 2009*, Rapport du CNC, Mars 2010. Ces données concernent uniquement la France et le cinéma, nous n'avons pas de données franciliennes concernant le cinéma et l'audiovisuel, mais l'on peut faire l'hypothèse que la proportion reste à peu près la même.

**La cité des choux (Créteil, Val de Marne, 94) entre studio et décor naturel, dans *Tellement proches* (2008)**

Dans cette comédie familiale d'Eric Toledano et d'Olivier Nakache, où les scènes de ménage sont récurrentes, le lieu d'une des séquences est prétexte à une série de dialogues au ton vif. Au début du film, une longue scène permettant d'installer les principaux personnages se déroule dans un appartement d'une cité à Créteil dans le Val-de-Marne (94). Dans cette cité construite dans les années 1970, les tours ont des balcons en forme de pétale. Y habitent le beau frère (avocat raté) et la belle sœur d'Alain (ancien GO du club méditerranée), marié à Nathalie (vendeuse).

« Alain (Vincent Elbaz) : « *Tout se ressemble ici ! Qu'est-ce que c'est moche ces immeubles en forme de choux ...* »

Nathalie (agacée) (Isabelle Carrée) : « *Tu as acheté quoi comme fleurs ?* »

Lui : *J'ai pris des tiges !*

Elle (exaspérée, appréciant peu l'humour de son mari qu'elle trouve immature) : « *C'est très fort !* »

Lui : « *Tu te rappelles du signal ? Quand j'en ai marre je parle de la rumeur avec l'architecte, celui qui a construit les choux ... [visiblement cette allusion à l'architecte est une histoire relatée à chaque visite chez son beau frère]. Cela veut dire que j'en ai ma claque et que je veux qu'on rentre...* »

[S'ensuit une soirée pleine de péripéties mais interminable pour Alain]

Lui (en fin de soirée n'en pouvant plus, s'adressant à son beau-frère) : « *Tu connais l'histoire de l'architecte, celui qui a construit les choux ? (S'adressant à l'assemblée familiale) : Vous savez ... quand il a vu le résultat, il est monté sur le toit, il a sauté, il s'est suicidé ... (A son beau-frère) : Tu savais ? Le mec quand il a vu le résultat, il a sauté du toit, il s'est suicidé...* »

Le réalisateur a choisi ce lieu où des membres de sa famille habitent toujours « A chaque fois qu'on a allait ici en famille on voyait ces trucs là des fenêtres... c'est la planète mars ! » (Eric Toledano, *making of* du film.). Sa connaissance intime des lieux a donc nourri le scénario.

Si toutes les scènes extérieures ont bien été tournées dans la cité des choux à Créteil, les scènes intérieures, ont, quant à elles, été tournées au Studio d'Epinay (93). Mais bien que tournées en studio, la référence à l'architecture si particulière de cette cité est omniprésente : le chef décorateur a fabriqué d'immenses découvertes (grandes photographies de 30 m de large) si bien que chaque pièce de l'appartement reconstruit au studio d'Epinay a, de fait, une vue sur les choux de la cité<sup>93</sup>.

L'architecte des « Choux » (Gérard Grandval, grand prix de Rome) ne s'est pas suicidé. Cet ensemble d'immeubles construit en pleine vague de l'émergence de « villes nouvelles » a même reçu le label « Patrimoine du XXe siècle » du ministère de la Culture. A l'époque de leur construction, ces habitations ont eu une petite heure de gloire médiatique malgré l'échec d'une campagne publicitaire réalisée par Jacques Séguéla, campagne qui invitait à habiter dans un chou à 2200 francs le mètre carré et à 35 minutes de l'Opéra... Aujourd'hui les services touristiques de la ville de Créteil organisent des visites guidées de ce patrimoine architectural post moderne. La cité qui était loin d'être devenue un ensemble de véritable mixité sociale – tel était le projet à l'origine – a fait l'objet d'une opération de rénovation à la fin des années 1990.



Figure 16 Cité des « Choux ». Créteil, Val-de-Marne (94), Ile –de-France, France. Photo : Vincent Le Quéré, 2004/ Structurae

Il n'est pas impossible – mais il n'est pas sûr non plus - que le film contribue à sa « popularité ».

<sup>93</sup> Un petit film a été réalisé sur la visite de ce décor aux studios d'Epinay <http://www.cinefeed.com/index.php/2008/05/15/532-tellement-proches-la-visite-du-decor>.

## 1.1 Villes, campagnes, banlieues et autres « décors naturels »

Lorsque les ou des séquences d'un film sont prévues en tournage extérieur – ce qui est très fréquent en France depuis la *Nouvelle vague*<sup>94</sup> pour des raisons de tradition et d'économie – la recherche d'un décor prend la forme d'un véritable *casting*. Certains lieux devenus alors « décors » pour le cinéma sont restés célèbres comme l'épicerie Montmartroise et le café des « Deux Moulins » du célèbre film de Jean-Pierre Jeunet, *Amélie Poulain*. Un tel lieu devenu ensuite attraction touristique connaît ainsi une seconde vie puisque « l'attrait du film et celui de la rue se rejoignent »<sup>95</sup>. Les guides touristiques mentionnent les lieux de tournage, et sur place, les coupures de presse placardées sur les murs de l'épicerie servent d'argument publicitaire pour attirer les touristes à la recherche du vieux Paris « authentique »<sup>96</sup>.

En parcourant l'Ile-de-France, les cinéastes et leurs collaborateurs chargés du repérage ne semblent négliger aucun espace possible de tournage : les sous-sol de l'abbaye de Cluny, le 18<sup>ème</sup> étage d'une tour de la Bibliothèque Nationale de France, le canal souterrain sous la Bastille, les lignes aériennes du métro Parisien, les toits d'une tour à Clichy-sous-Bois avec vue imprenable sur Paris et la forêt, les carrières de Nucourt dans le Val d'Oise, les bancs publics Versaillais..., un ancien hôpital psychiatrique ou encore un château du XVIII<sup>e</sup> siècle en mesure d'accueillir le tournage d'un film en costume... Le tout, dans la mesure du possible, devant être situé dans un périmètre à moins de 50 kilomètres de Paris, les conventions collectives imposant un défraiement au-delà du passage de cette frontière économique invisible. Que cherche-t-on comme lieux cinématographiques ? Des lieux connus, clairement identifiables, mais également ce que Marc Augé appelait des « Non-lieux », à savoir :

« Un espace où celui qui le traverse ne peut rien lire ni de son identité (de son rapport à lui-même), ni de ses rapports aux autres ou, plus généralement, des rapports entre les uns et les autres, ni, a fortiori, de leur histoire commune. Le contraire, en somme, du petit village bloqué dans la verdure dont le clocher pointé vers le ciel bleu occupe nos rêves et certaines de nos affiches électorales. »<sup>97</sup>

En ville, les rues demeurent des axes très prisés par les réalisateurs. Comme le montrait Myriam Juan au sujet des films documentaires, la rue parisienne est chargée de mythologie à tel point qu'une véritable « géographie symbolique » émerge de l'analyse des itinéraires des films tournés dans la capitale<sup>98</sup>. « Autant que les mobiles, les circonstances ou les auteurs du crime, les lieux jouent un rôle essentiel dans la construction des réalités criminelles. Rue, places ou impasses, c'est souvent dans la topographie urbaine que se cristallise la peur ou l'obsession du crime » rappelait Dominique Kalifa<sup>99</sup>. Dans le

<sup>94</sup> MARY Philippe, *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.

<sup>95</sup> PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de Paris*, Paris, Repères, 2008, p. 88-89.

<sup>96</sup> Pour une analyse de la représentation de Paris véhiculée par un tel film qui fit plus de 17 millions d'entrées dans le monde voir BARNIER Martin, « Amélie revisite son histoire », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n°74, vol. 2, 2002, p. 163-172.

<sup>97</sup> AUGE Marc, *Impossible voyage. Le tourisme et ses images, op.cit.* ; AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la modernité*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>98</sup> JUAN Myriam, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 17, 2004, p. 291-314.

<sup>99</sup> KALIFA Dominique, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 17, 2004, p. 131-150.

prolongement de cette remarque et pour ne citer que les exemples des films noirs ou policiers, on comprend que le contexte topographique soit déterminant dans la mise en scène cinématographique. Les reconstructions en studio ne permettent pas toujours de rendre compte de certaines atmosphères. La recherche de « l'effet vérité » de certaines ambiances urbaines (ou campagnardes !) porte inéluctablement les cinéastes en dehors des studios.

***Le Vilain à la Cité Jardin à Stains (Seine-Saint-Denis, 93) et aux studios d'Arpajon (Essonne, 91)***

C'est à Stains (93), dans la Cité Jardin qu'Albert Dupontel a tourné pendant quinze jours son film *Le Vilain*. Le film été tourné en extérieur, en décor « naturel » dans la petite zone pavillonnaire où habite la mère du héros, un méchant fils tandis que toutes les scènes d'intérieur (la maison de la mère) ont été tournés aux Studios d'Arpajon dans l'Essonne (91). C'est le chef décorateur Bertrand Seitz qui a conçu cet intérieur.

Dans l'histoire, la mère du héros jouée par Catherine Frot se bat pour la sauvegarde de cette Cité menacée par des promoteurs immobiliers.

Dans le journal municipal *7 jours à Stains* il est indiqué qu'« Albert Dupontel a eu un coup de cœur pour la Cité Jardin ». Il se trouve que la Cité ne connaît pas le sort du film mais son histoire a pu inspirer le réalisateur. Construite dans les années 1920-1930 par deux architectes Eugène Gonnot et Georges Albenque cette cité ouvrière pleine de charme, composée de maisons construites avec de la brique recouverte d'un crépis moucheté vient en effet d'être réhabilitée<sup>100</sup>.

Indéniablement les sites franciliens sont d'une grande variété offrant des décors de toutes époques et de tous styles. Outre les paysages, routes, rues, il faut compter sur de nombreux endroits spectaculaires et notamment les châteaux privés ou publics : Versailles, Fontainebleau, Courances (Essonne), Ecoen, Champs-sur-Marne (un « double » idéal pour représenter l'Elysée ou le Château de Versailles), Villette pour n'en citer que quelques uns. Musées, bibliothèques, Centre national de la Danse, Stade de France, se prêtent également aux tournages.

Notre propos n'est pas de dresser un inventaire détaillé des sites et paysages d'Ile-de-France qui ont donné prise à l'imagination cinématographique. L'exercice a déjà été fait et témoigne d'une richesse qui n'est plus à démontrer<sup>101</sup>. Nous nous contenterons de livrer ici quelques « arrêts sur images » que nous saisissons à l'échelle d'une ville ou d'un département qui ont comme point commun d'avoir développé des politiques actives d'accueil des tournages.

*La Ville de Paris*

« Tourner à Paris, c'est bénéficier : de décors uniques et prestigieux, de talents nombreux et reconnus pour leur qualité et leur professionnalisme. Paris est le sujet ou le décor d'un

<sup>100</sup> « Tout un film ! », *7 jours à Stains*, n° 520, vendredi 12 septembre 2008.

<sup>101</sup> BINH N.T (avec la collaboration de Franck GARBAZ), *Paris au cinéma. La Vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Paris, Editions Parigramme, Compagnie parisienne du Livre, 2003 ; DEBOST Jean-Barthélémi (dir.), *Le Cinéma et les Hauts-de-Seine*, Paris, Sogemo, 1993 ; DESCURE Virginie, CASAZZA Christophe, *Ciné-Paris. 20 balades sur des lieux de tournage mythique*, Paris, Hors collection, 2003 ; HILLAIRET Prosper, LEBRAT Christian, ROLLET Patrice, *Paris vu par le Cinéma d'avant-garde (1923-1983)*, Paris, Paris expérimental, 1995 ; JEANNE René, *Ford Charles, Paris vu par le cinéma*, Paris, Hachette, 1969 ; KERMABON Jacques (dir.), *Parcours du cinéma en Ile-de-France*, Paris, Textuel, 1995 ; LEMONIER Marc, *Panique à Paname : quand le polar prend ses quartiers dans la capitale*, Paris, Parigramme, 1998 ; NADEAU Charles, DOUCHET Jean, *Paris cinéma : une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, Paris, Editions du May, 1987 ; FEIGELSON Kristian, « La ville hybride. Paris réinventée (1930-200) », in *Théorème* n°10, Ville cinématographique « ciné lieu », 2007 p. 105-110 ; BARNIER Martin, « Amélie revisite son histoire », *Vingtième siècle*, n°74, 2002, p. 163-165.

très grand nombre de films, des grands classiques du cinéma aux créations les plus récentes. Plus de 4000 lieux servent de décors aux équipes de tournage [...] Paris éternel décor de cinéma : 105 km<sup>2</sup>, 2 200 000 habitants, 435 parcs et jardins, 161 musées et monuments, 139 théâtres, 67 églises, 32 ponts, 800 tournages par an, 1 film français sur 2 se tourne à Paris, 10 tournages en moyenne chaque jour, 6 touristes cinéphiles sur 10 déclarent avoir été incités à venir à Paris grâce au cinéma » indique la fiche de présentation consacrée aux tournages à Paris de la Mission cinéma de la Ville de Paris<sup>102</sup>. Cette fiche mentionne également l'importance des retombées des tournages quels qu'ils soient – cinéma de fiction, films d'auteur ou série populaire, long métrage ou court métrage, premier film ou non, film français ou production étrangère – pour l'emploi culturel, les industries techniques et le rayonnement parisien en France et à l'étranger.

La Mission cinéma est un point de passage obligé pour les productions puisqu'elle partage, avec la Préfecture de police de Paris, la responsabilité de délivrer les autorisations de tournage dès lors que ceux-ci se déroulent en extérieur dans le domaine public<sup>103</sup>. Elle coordonne les demandes d'occupations de locaux, parcs et jardins, bâtiments publics et culturels qui dépendent du domaine de la Ville de Paris et gère aussi les demandes de prestations techniques (démontage de mobilier urbain, panneaux de signalisation, horodateurs, plots, interventions électriques, masquage des marquages au sol...). L'instauration de cette Mission cinéma en 2002 par le nouveau maire de Paris, B. Delanoë, marque la volonté politique du maire de faire en sorte que les tournages existent, se poursuivent et se maintiennent afin d'assurer la pérennité d'une activité pourvoyeuse d'emplois mais également d'affirmer encore l'image de marque de la capitale. Depuis 2006 une politique tarifaire (redevances et taxes de stationnement) harmonisée a été votée au conseil de Paris. Et Paris est l'une des rares capitales mondiales où le tournage sur la voie publique est gratuit. Plus largement, disposant d'un budget de 10,5 millions d'euros, la Mission Cinéma a pour objectif d' « impulser une politique cohérente de soutien en faveur du cinéma » autour de cinq autres axes : la production des courts métrages, le soutien des salles d'art et d'essai indépendantes afin de préserver la diversité des salles parisiennes, les festivals, le forum des images et l'éducation au cinéma. Comme le suggère un interlocuteur de la Mission cinéma rencontré, Paris est pour la région un point de rayonnement et l'attractivité se pense aussi dans le cadre d'un positionnement international.

*« A priori, quand on tourne dans Paris, que ce soit cinéma ou série télé, c'est parce que Paris fait partie intégrante du scénario. Tourner dans une capitale quelle qu'elle soit, ce n'est pas anodin. C'est parce qu'on veut donner un certain contexte. La manière dont va être abordé un tournage est totalement différente de n'importe quelle autre région que vous allez rencontrer. En règle générale à Paris s'installent 10 tournages par jour. La problématique ne va pas être la même. Je dois charmer la*

---

<sup>102</sup> Fiche de présentation de la mission cinéma, Marie de Paris, 2010.

<sup>103</sup> En raison du statut de Paris. Le Maire de Paris n'a pas de pouvoir de police, qui appartient à la préfecture contrairement aux autres municipalités d'Ile-de-France. Une double autorisation est donc nécessaire pour occuper le domaine public: celle de la Mairie de Paris et celle la Préfecture de Police de Paris. Toutefois lorsque l'équipe de tournage comprend un effectif inférieur à 10 personnes, seule l'autorisation de la Préfecture de Police est nécessaire. Les deux institutions travaillent en très étroite collaboration, la Préfecture de Police ayant un service spécialisé dans l'accueil du tournage et auquel'un de très réputé chez les professionnels du cinéma à sa tête. Ce service est aussi chargé du contrôle du respect des règlements par les équipes de tournage.

*production mais pas de la même manière que les autres villes ou départements de la région. Il me semble que lorsqu'un réalisateur étranger vient, avant tout il est venu tourner à Paris et ensuite il profite de la région. Rares sont les cas où l'on vient tourner en région sans montrer Paris, car tout d'un coup cela justifie les projets qui engendrent les déplacements. Notre force, c'est de dire qu'on a des talents que ce soit la partie artistique ou technique, nous avons des très bons techniciens. Ce sont des métiers de pratique. Plus on pratique plus on est qualifié. Ces métiers pourraient s'apparenter à ceux de la santé comme les chirurgiens. Plus on pratique, plus on travaille sur des films et plus on expérimente des choses et plus on peut valoriser son expérience, son métier et faire des lettres de noblesses qui peuvent être reconnues sur le territoire et éventuellement ailleurs.[...] La bataille n'est pas entre Paris et les autres villes de France, la compétition est sur l'extérieur, les grandes villes internationales... Il faut comprendre pourquoi quand il y a un tournage qui ne se fait pas à Paris alors qu'il avait l'intention de se faire. Cela arrive quand les productions partent dans un pays d'Est pour des questions coût ou dans une ville qui va faire des tax shelter. La force de Paris c'est sa richesse architecturale. Nous avons la volonté aussi de faire montrer la richesse de décors qui ne soit pas non plus toujours les mêmes pour que les productions n'aillent pas tourner toujours dans les mêmes lieux. Il faut éviter les effets de saturation. »*

Îcône du territoire qui permet de dire « non seulement ça c'est à Paris, mais ça c'est Paris »<sup>104</sup> la Tour Eiffel demeure un monument cinématographique dont le succès ne faiblit pas. A l'instar des (ex) Twin Tower à New York, du Tower Bridge à Londres, du pont de Brooklyn, elle est l'emblème spatial par excellence c'est-à-dire « une fraction repérable d'un espace, lui-même identifiable en tant qu'entité signifiante, qui par métonymie signifie cet espace et les valeurs qui lui sont attribuées »<sup>105</sup>. Il existe entre un tel lieu la ville et le cinéma un lien de valorisation réciproque... comme pour d'autres grandes cités. Que serait en effet Rome sans la fontaine Trévi magnifiée par la *Dolce Vita* quand Anita Ekberg et Marcello Mastroiani se retrouvent enlacés, les pieds dans l'eau du bassin ? Ou encore New York sans l'Empire State Building immortalisé dans *King Kong* ? C'est d'ailleurs avec la Tour Eiffel comme emblème que la Commission du film Ile-de-France s'affiche au *Location Trade Show* à Los Angeles. Mais bien d'autres lieux connus ou moins connus se prêtent au jeu de l'inspiration cinématographique : l'Hôtel Mezzara construit par Hector Guimard, rue de Lafontaine a été l'un des lieux clés du film *Chéri* (Stephen Frears). Citons, parmi tant d'autres, le siège du Parti communiste (*Le Concert*, Gainsbourg *vie Héroïque*), l'escalier hélicoïdal de la cité de l'architecture et du patrimoine (*Musée haut*, *Musée bas*), le musée du Louvre (*Da Vinci Code*, *Les feus de l'amour*, *Visage...*), les multiples rues et escaliers parisiens (Les escaliers de la rue Drevet, à Montmartre, *La môme*), sans oublier les ponts innombrables dont le pont neuf, le pont Alexandre III, le pont Royal (*Adèle Blanc Sec*) ou encore le pont de Crimée (XIX<sup>e</sup> arrondissement) récemment magnifié par Jean-Pierre Jeunet dans *Mic Mac à tire larigot*.

#### **Des américains à Paris**

Quels sont les lieux phares choisis par des cinéastes américains lorsqu'ils décident de tourner à Paris ?

Dans *Le diable s'habille en Prada* : Pont des Arts, place de la Concorde, Musée Galliera, Petit Palais, Avenue Montaigne ;

Dans *Rush Hour 3* c'est encore autour de la Seine que se déroulent les principales scènes d'actions parisiennes : les Invalides, le Ministère des Affaires étrangères, la Tour Eiffel, le Théâtre des Champs Elysées, les fontaines du Trocadéro, la place de l'Opéra.

Les films tracent des parcours à partir desquels des circuits touristiques peuvent être

<sup>104</sup> LUSSAUT Michel, *op.cit*

<sup>105</sup> LUSSAUT Michel, *op.cit*.



établis. C'est ainsi qu'une douzaine de « parcours cinéma » didactiques ont été élaborés par la Mission cinéma de la ville de Paris<sup>106</sup>.

#### *Du côté de Versailles*

« Les destins de la ville et du château sont intimement liés » rappelait Christine Albanel alors présidente de l'établissement public du musée et du domaine national de Versailles dans une préface consacrée au catalogue de l'exposition « Versailles au cinéma » organisée en 2005<sup>107</sup>.

Dès le début du développement du cinéma, Versailles a séduit les réalisateurs et les archives communales conservées rappellent l'importance de cette attirance. Quelle « géographie du septième art » se dessine à Versailles si l'on identifie les sites les plus photogéniques lorsque les cinéastes investissent la ville ? Le château et son parc, les Carrés Saint-Louis, le parvis de la cathédrale, le palais de justice, les bâtiments communaux, le marché Notre-Dame et le quartier Rive Droite, enfin, les grands établissements d'enseignement<sup>108</sup>.

#### **La ville de Versailles fait son cinéma : un hommage à Bruno Podalydès**

« Entre le réalisateur Bruno Podalydès et Versailles, c'est une vieille histoire » rappelait la journaliste du *Monde* Anne Rohou<sup>109</sup>. Le réalisateur a en effet donné à chacun des films de sa trilogie le nom d'une des gares de Versailles : *Versailles Rive-Gauche* (1992), *Dieu seul me voit (Versailles-Chantiers)* (1998), *Bancs publics (Versailles Rive-Droite)* (2009). Voici ce qu'il en dit pour justifier ses choix de tournage :

*« J'ai toujours trouvé la ville très belle. Je suis touché par la couleur des murs, par les toits, j'aime beaucoup le quartier des Carrés Saint-Louis. Mon père y avait une pharmacie et ma grand-mère une librairie. C'est la ville que je connais intimement [...] C'est juste une ville que je connais bien. Photographiquement, je sais que les immeubles qui ne font pas plus de trois étages laissent passer la lumière du soleil, ce qui n'est pas le cas à Paris par exemple. Je connais les perspectives de rues, les arbres dans les avenues, les grands espaces en pleine magnificence mais aussi les petites cours cachées. C'est la ville que je connais le mieux, j'ai moins de chance de me tromper en tournant là bas. »*<sup>110</sup>

Pour rendre hommage à son fidèle cinéaste, la mairie de Versailles lui a consacré une exposition à l'Hôtel de ville en juillet 2009, à l'occasion de la sortie de son dernier film, *Bancs publics*.

Cette exposition visait à présenter les films et l'univers du réalisateur Versaillais avec au programme photos de tournage inédites, *making of*, dessins originaux, objets insolites ». Le Magazine d'information de la ville *Versailles* a relayé l'événement. Dans le numéro de juillet août 2009, un entretien est également consacré au réalisateur Eric Toledano, Versaillais d'origine, réalisateur notamment de *Tellement proche, Je préfère qu'on reste amis*, et habitué également des tournages dans cette ville.

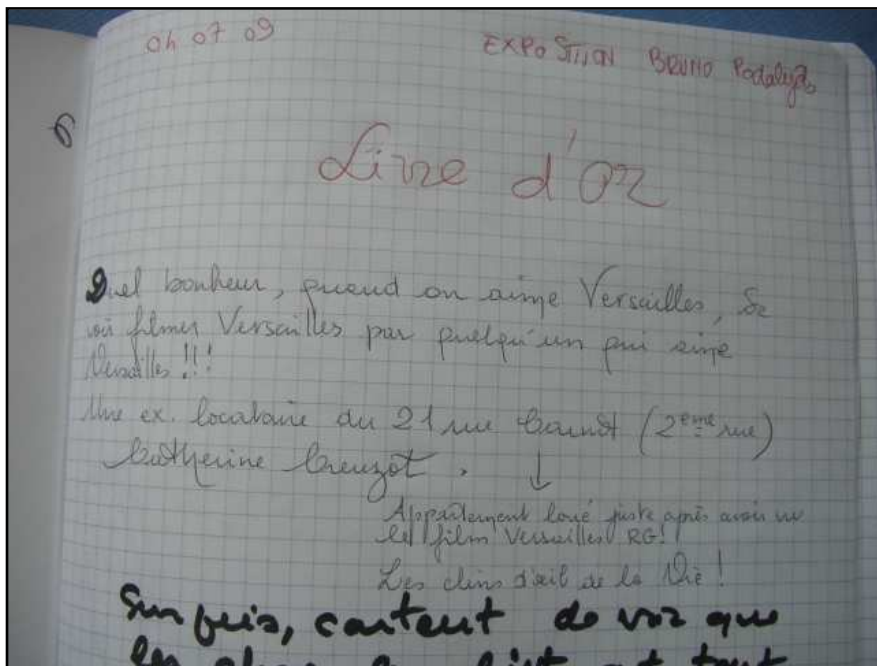
<sup>106</sup> Fiche parcours cinéma dans Paris n°2 et n°5, éditées par la Mission cinéma – Paris film de la Mairie de Paris. Les autres parcours portent sur les films suivants : *Paris Je t'aime* (n°1), *La même* (n°3), *Ratatouille* (n°4), *Paris* (n°6), *Musée Haut, Musée bas* (n°7), *Chéri* (n°8), *L'armée du crime* (n°9), *Le petit Nicolas* (n°10), *Gainsbourg- Vie héroïque* (n°11), *Adèle Blanc Sec* (12).

<sup>107</sup> *Versailles au Cinéma*, Ville de Versailles, Catalogue de l'exposition présentée à l'hôtel de ville de Versailles du 11 au 23 avril 2005.

<sup>108</sup> Cette liste est reprise du recensement présenté par Corinne Hubert, Conservateur en chef du patrimoine des Archives communales de Versailles, in *Versailles au cinéma*, *ibid*, p. 14.

<sup>109</sup> ROHOU Anne « Versailles inspire et s'expose. Bruno Podalydès raconte sa ville et ses films », *Le Monde pour Direct Matin*, n°499, 3 juillet 2009, p. 4.

<sup>110</sup> Bruno Podalydès, cité par ROHOU Anne, *op.cit*.



L'exposition sur Bruno Podalydès été relayée par une série de projections spéciales au cinéma le Cyrano. Lors de l'inauguration de l'exposition, le réalisateur fut célébré citoyen d'honneur par le nouveau maire de Versailles François de Mazières, féru de cinéma et ami d'enfance du réalisateur.

Figure 17 Livre d'or de l'exposition consacrée à l'univers de Bruno Podalydès et médaille d'ambassadeur culturel..



## Autre grand « décor » de tournage, le château de Versailles :

### **Le château de Versailles, un décor « de luxe »**

« Plus qu'un lieu de décors de tournage le château est un personnage, le château a été fait pour mettre en scène le pouvoir, pour mettre en scène la puissance et cette configuration se prête bien au cinéma, à ce jeu d'images et de représentation dont il est le fruit » nous rappelait très justement son Administrateur général, lorsque nous l'avons rencontré. On pourrait presque dire que le Château de Versailles a été un décor de tournage des les premiers pas du cinéma puisque de nombreux films qui ont marqué l'histoire 7<sup>e</sup> art français mais également international y ont été tournés.

Le château de Versailles n'a donc pas attendu les opérations de marketing territorial pour s'ouvrir au cinéma. Toutefois des conditions drastiques sont posées aux équipes de tournage. On peut facilement le concevoir, les bosquets des jardins sont fragiles de même que les pièces du château qui comprennent du mobilier précieux. Mais les restrictions viennent aussi d'un contrôle du contenu, la tradition étant d'accepter les films qui valoriseront le château à l'écran. N'entre pas qui veut pour tourner au Château. En 1995 Patrice Leconte s'était même vu refuser le tournage dans ce décor prestigieux de son film *Ridicule* à une époque, il est vrai, où la rue de Valois ne promouvait pas encore les tournages.

Des inflexions dans le sens d'une plus grande ouverture se sont opérées significativement au cours de ces dernières années, en témoigne l'accueil réservé à la très nombreuse équipe de tournage de Sofia Coppola en 2004.

Un décor est aussi emblématique de cette ouverture : alors que la chambre officielle de Louis XIV était un sanctuaire inaccessible aux tournages, on y tournait, en juin 2009 une docufiction de télé réalisée en co-production avec le château de Versailles. Il n'est pas irraisonnable de penser que dans les prochaines années un film de cinéma pourra y avoir accès.

Il reste que malgré une politique d'ouverture qui s'est traduite par un assouplissement de la grille tarifaire en 2006, les tarifs (17 000 euros la journée de tournage) demeurent souvent dissuasifs ce qui conduit nombre de productions souhaitant situer leur action à Versailles à rechercher des lieux de substitution. Les recettes récupérées en provenance des tournages s'échelonnent entre 100 000 à 400 000 euros par an (année « Coppola ») ce qui au regard des autres entrées financières du château (entre 35 et 40 millions d'euros) demeure, en définitive, une somme relativement modeste. Les entrées financières directes apportées par le cinéma, contrairement à d'autres établissements publics, ne sont pas un enjeu majeur pour Versailles. La construction de son image médiatique l'est d'avantage. Le cinéma et les docufictions se sont révélés être de puissants vecteurs d'attractivité touristique.

Lorsqu'un tournage est accepté, une convention domaniale est négociée entre les représentants de cet établissement public et la production. Il s'agit plus précisément d'un droit d'occupation sur un espace donné pour une durée donnée en fonction d'un tarif qui est validé par le conseil d'administration et qui a été retravaillé en 2005-2006 avec la Commission régionale du film. On s'assure que les conditions de conservation des espaces du château sont bien respectées. Une personne est spécialement dédiée à l'organisation et à l'accueil des tournages.

Le château de Versailles peut aussi s'impliquer dans des coproductions cinématographiques qui se traduisent par la mise à disposition gratuite des espaces. Le film devient alors une véritable carte de visite pour le château. Dans ce cas, le pôle scientifique de l'établissement examine scrupuleusement le scénario notamment pour éviter des erreurs historiques.

### *Un petit tour dans le Val d'Oise*

« Le Val d'Oise, le plus jeune département de France, entretient depuis cinquante ans une histoire d'amour avec le cinéma. C'est en ces termes qu'est introduite la plaquette publicitaire bilingue *Val d'Oise : land of filming locations*, distribuée notamment lors du *Location Trade Show* en 2009. Le conseil général du Val d'Oise dispose depuis 2004 d'une Mission Images et cinéma (une personne y est dédiée) qui assure la promotion et l'accueil des tournages.

« De l'abbaye de Royaumont aux quais de Seine, d'Auvers-sur-Oise à la ville nouvelle de Cergy-Pontoise, le Département a reçu depuis toujours de nombreux artistes, peintres (Van Gogh et les Impressionnistes), écrivains, acteurs et musiciens, attirés par la beauté des lieux et des paysages : vieux châteaux, villes modernes et petits villages, abbayes, rivières, petites routes et autoroutes, caves du Moyen-âge, églises, hôtel et restaurants typiques comme l'auberge Ravoux (Maison de Van Gogh). Au cinéma, le monde entier est dans le Val d'Oise. Même Bollywood a choisi notre territoire pour faire des films... Avec l'aéroport Roissy Charles de Gaulle, le plus important aéroport d'Europe, le Val d'Oise est prêt à vous accueillir, à seulement 30 minutes de Paris »<sup>111</sup>.

Le Val d'Oise présente comme avantage d'avoir un parc naturel régional, zone protégée de la modernité, qui permet d'offrir des décors naturels ruraux à l'intérieur même de la zone frontière des 50 km de Paris. Ses petits villages aux maisons de mur de pierre, intéressent les cinéastes. C'est à Frémainville qu'a été tourné en 2009 le film de Denis Granier Deferre, *Pièce Montée*, avec Jean-Pierre Marielle et Danièle Darrieux, dans deux décors uniques : l'église de Frémainville et le château de Villette.

#### Un village décor de cinéma

Toujours dans le Val d'Oise, le village de Theuville qui appartient à la comtesse Angele de Liedekerke est un lieu très accueillant pour les tournages. Le fait qu'elle soit aussi maire de ce village et cinéphile, facilite beaucoup le travail des productions.

« C'est un village assez surprenant. Presque un studio de cinéma. Il n'y a pas de ligne électrique, les bâtiments, la nature environnante, tout cela en fait un environnement approprié. Ce village a donné une vraie patine au film. Habitué aux tournages, les habitants vauquaient à leurs occupations comme si de rien n'était » témoignait Jérôme Cornuau, réalisateur du film *Les brigades du tigre*<sup>112</sup>.

Limitrophe du village de Theuville, celui de d'Epiais-Rhus a accueilli plusieurs tournages. Les films qui ont mis en valeur le village et ses environs<sup>113</sup> ont même été recensés sur un site internet mettant en avant les atours du village où ont été tournées il y a quelques années des séquences d'*Adolphe* avec Isabelle Adjani et Stanislas Merhar.

Si l'industrialisation a été plutôt réalisée sur la rive gauche de l'Oise, une partie de l'industrialisation n'a pas franchi l'autre rive si bien que le Val d'Oise comprend nombre d'endroits ruraux bien préservés à l'exception de Cergy Pontoise ancienne « ville nouvelle » qui a pu<sup>114</sup> et peut servir aussi de décor de cinéma. Des zones pavillonnaires, une petite ville comme Luzarches à caractère très provincial (qui dispose d'une vieille halle en bois) sont aussi des lieux intéressants<sup>115</sup>. On trouve dans le Val-d'Oise d'autres décors « attendus » mais oh combien précieux comme les petites routes de campagne ou plus étonnants, les Carrières de Nucourt :

« C'est vrai qu'il y a quand même beaucoup de voitures travelling dans le cinéma français, la voiture est un passage obligé du cinéma ; donc nous une de nos stars dans le Val-d'Oise ce sont nos routes on a beaucoup de demandes ! [...] Pour OSS 117 l'équipe cherchait des souterrains. Ils connaissaient ceux de Pontoise et on était parti vers les anciennes carrières d'Erbaly. Je leur ai dit il y a les carrières à Nucourt qui ont été utilisées au début des années 60 pour les Mystères de Paris avec Jean Marais. Ils ont tourné les deux OSS 117. [...] J'ai une demande, pour une publicité pour un film sur le web qui se passe pendant la Préhistoire. Ils cherchent une grotte. Je leur ai dit : « on n'a pas de grotte dans le Val-d'Oise en revanche on a des carrières des choses comme cela », je leur ai signalé

<sup>111</sup> Val d'Oise : *Land of filming locations*, Val d'Oise département, conseil général du Val d'Oise, Direction de la communication, 2 p.

<sup>112</sup> Jérôme Cornuau, extrait de la presse locale, 2006, consultée sur le site du village Epiais Rhus (tournage au printemps/été 2005)

<sup>113</sup> <http://pagesperso-orange.fr/epiaisrhus/index.htm> [consulté, le 1 er mars 2010] [http://fr.wikipedia.org/wiki/Filmographie\\_dans\\_le\\_Val\\_d%27Oise](http://fr.wikipedia.org/wiki/Filmographie_dans_le_Val_d%27Oise)

<sup>114</sup> *I comme Icare* a été tourné à Cergy Pontoise.

<sup>115</sup> PESTEL Daniel, « 9 communes sur 10 ont déjà accueilli un tournage », *Le Parisien*, 20 mai 2009.

*par exemple que tel film a été tourné en partie dans la Cave de moineaux à Pontoise ; le côté inférieur de la Cave des moineaux a un passage souterrain qui pouvait les intéresser. Je leur ai envoyé une photo du film : eux-mêmes comme ils connaissent quelquefois les films cela peut permettre aussi visuellement de se faire très rapidement une idée. » (Responsable de la mission image et cinéma, conseil général du Val d'Oise. »*

### *Zoom en Seine-Saint-Denis*

La Seine-Saint-Denis est réputée pour ses banlieues agitées sa situation économique difficile et ses friches industrielles... mais aussi son dynamisme en matière d'industries audiovisuelle et cinématographique. Si ses décors sont prisés notamment pour les séries ou films policiers mais aussi pour les films fantastiques<sup>116</sup>, ce sont d'autres lieux et dimensions du territoire que la Commission du film de Seine Saint-Denis<sup>117</sup> met en avant pour se valoriser comme « terre d'accueil de tournage » : Technicentre du TGV, Parc des expositions Paris-Nord expo, Stade de France, Puces de Saint-Ouen, Musée de l'air et de l'espace du Bourget, Académie du cirque Fratellini à Saint-Denis, Centre national de la danse à Pantin<sup>118</sup>. Dans les salons internationaux des films, La Seine-Saint-Denis est présentée comme le *North East of Paris*, mettant en avant le rayonnement de la capitale et son rattachement à celle-ci. C'est dans un jeu de cartes postales élégantes, qu'est présentée une sélection de lieux susceptibles d'intéresser les productions nationales et internationales : « Les ateliers du technicentre du TGV allient l'excellence technologique aux prouesses industrielles monumentales pour offrir aux cinéastes des possibilités plastiques inattendues », « Le parc Paris-Nord Expo et ses 210 000 m<sup>2</sup> d'espaces lumineux et contemporains permet de recréer un hall d'aéroport ou un centre commercial », « Lieu mythique dans l'univers du sport, le Stade de France est également un lieu de tournage riche en possibilités surprenantes », « Avec 11 km de vitrines, les puces de Paris-Saint-Ouen constituent le premier marché d'antiquités du monde. L'atmosphère inoubliable du lieu a déjà fait le bonheur de nombreux cinéastes », « Centres d'affaires, tours, échangeurs routiers, les paysages urbains étonnants de la Seine-Saint-Denis offrent une multiplicité d'utilisations cinématographiques », « A l'endroit où Charles Lindberg atterrit en 1927 se tient aujourd'hui une des plus grandes collections d'avions du monde. Certains d'entre eux sont entièrement utilisables pour des tournages et des modèles uniques peuvent être utilisés », « Avec son chapiteau de 27m de hauteur sous plafond et une utilisation exceptionnelle de structure en bois, l'Académie du Cirque Fratellini propose la combinaison unique des techniques du cirque avec une architecture résolument originale et audacieuse » « En mêlant plusieurs époques de l'architecture, le Centre national de la Danse offre des ambiances aussi bien contemporaines qu'intemporelles ».

A travers ces « morceaux choisis » de lieux, c'est aussi une autre image qui est donnée à

---

<sup>116</sup> *La Horde*, film fantastique de Yannick Dahan et Benjamin Rocher été filmé à Clichy-Sous Bois.

<sup>117</sup> La commission du film de Seine-Saint-Denis dépend du Pôle audiovisuel – cinéma- multimédia du Nord Parisien, association créée en 2003 pour participer au développement économique et social de l'industrie audiovisuelle et cinématographique sur ce territoire. Une personne assure la mission de l'accueil des tournages. L'association du pôle est notamment soutenue par le Conseil général, la communauté de commune Plaine commune, et des entreprises des industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel.

<sup>118</sup> Le CND à Pantin, a généré en 2006, 65 journées de tournages (2500 euros par jour en moyenne) Le CND qui a ainsi été le décor principal du film de Joan Koonen *99 francs* est devenu un décor très prisé de la profession cinématographique

voir de ce département, un département qui a parié, depuis une dizaine d'années, sur un développement économique basée sur le déploiement de la filière audiovisuelle et cinématographique<sup>119</sup>. Certains des lieux prestigieux énumérés (comme le stade de France, le CND, l'Académie Fratellini) sont le symbole de la redynamisation du territoire, marqueurs identitaires forts qui participent aussi à la construction d'une nouvelle image territoriale.

Signalons que certains de ces lieux valent aussi pour ce qu'ils contiennent en termes d'objets utiles au cinéma. Le site du Bourget est riche d'une des plus grande collections d'avion du monde. C'est ainsi que l'Edith Piaf de *La Môme* a pu descendre d'un *Constellation* or le seul Constellation utilisable au monde se trouve au Bourget. De même, l'équipe de Jean-François Richet a pu bénéficier du lieu et des services de l'aéroport pour faire descendre Vincent Cassel alias *Jacques Mesrine* d'un avion du Canada, remaquillé à cette occasion.



Figures 18 Aéroport du Bourget. Eductour organisé par la Commission du film d'Ile-de-France et la Commission du film de Seine-Saint-Denis, septembre 2010. Photo G. Rot.

<sup>119</sup> LIOTARD Martine « De la Plaine Saint-Denis à Plaine Commune, un projet entre compétitivité, mixité et cohésion », in PUCA, *L'attractivité des territoires : regards croisés*. Actes des séminaires février-juillet 2007.

## 1.2 Les studios de cinéma

### *Les studios de cinéma avant la Nouvelle Vague*

C'est au tout début du XXe siècle qu'on a érigés les premiers studios du cinéma français en région parisienne. Ce que l'on dénommait aussi le « théâtre de prise de vues » présentait une architecture singulière : de grandes structures métalliques supportaient d'imposantes verrières destinées à favoriser la diffusion de la lumière naturelle dans un vaste espace, à une époque où les studios n'étaient pas encore équipés d'électricité.

En bordure de Paris, la ville de Montreuil s'affiche alors comme la première « capitale » du cinéma français. C'est en effet là, en 1897, que Georges Méliès<sup>120</sup> construit son premier studio<sup>121</sup>. C'est à Montreuil également que s'installe, en 1904, Charles Pathé – sur



Figure 19 Carte postale, photographie du studio Eclair, début XXe siècle. Vue de la grande verrière.

l'emplacement d'une ancienne écurie – avec son équipe de décorateurs<sup>122</sup>, à proximité du studio de Méliès. Léon Gaumont, quant à lui, se pose à Paris rue des Alouettes dans le XIXe arrondissement et édifie, en 1904, rue de La Villette, un « théâtre de prises de vues » qui sera le plus grand studio du cinéma français avant la première guerre mondiale. En 1905 alors que Méliès implante son second studio à Montreuil, Charles Pathé en érige un

nouveau à Vincennes. En 1907 le concepteur et fabricant de caméra, puis producteur de films, Ambroise Parnaland s'associe avec Charles Jourjon pour fonder la société française des films *Eclair*. Cette même année, les studios *Eclair* sont édifiés à Epinay sur les terrains du château Laceyède, la société *Radios* construit un studio à Boulogne tandis qu'un ancien associé de *Pathé*, Henry Joly, fait de même Boulevard Jourdan à Paris (théâtre de la société *Lux*)<sup>123</sup>.

Une première géographie du cinéma se dessine donc : Montreuil, le nord-est de Paris, Epinay, Vincennes, Boulogne. Tous ces studios – sauf celui d'*Eclair*, encore en activité en 2010 – ont disparu. A l'exception du studio Pathé à Montreuil – transformé en usine métallurgique – le patrimoine architectural des premiers studios a été détruit. Souvent

<sup>120</sup> MALTHETE Jacques, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996, p. 52-62 ; LEFEBVRE Thierry, « Le Paris de Georges Méliès. Quelques pistes », *Sociétés & Représentations*, n° 17, vol.1, 2004, p. 363-370.

<sup>121</sup> DOUY Max et DOUY Jacques, *Décors de cinéma. Un siècle de studios français*, Paris, Editions du collectionneur, 2003, p. 9.

<sup>122</sup> Les écuries avaient été transformées alors en loges d'artistes.

<sup>123</sup> MANNONI, Laurent, « Les studios Pathé de la région parisienne (1896-1914) », in MARIE Michel, LE FORESTIER Laurent (dir.), *La firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris AFRHC, Actes du colloque Domitor, 2004, p. 78.

situés à côté d'autres activités productives (comme, dans le cas d'*Eclair*, les laboratoires de photochimie), les studios sont, durant ces années fastes, de véritables entités industrielles disposant de leurs propres techniciens (menuisiers, décorateurs, peintres, machinistes), leurs stocks de décors, de meubles, d'accessoires, ainsi que le matériel technique de tournage (machinerie, puis à partir des années 1912, matériel d'électricité)<sup>124</sup>. Il s'agit d'une structure productive intégrée, les techniciens du cinéma sont embauchés directement par les studios. Par la suite, d'autres studios organisés sur le même modèle sont construits : Saint-Maurice (1929)<sup>125</sup>, Joinville<sup>126</sup>, Billancourt (1940).

### *Géographie et structure organisationnelle contemporaine des studios de cinéma en Ile-de-France*

Après la seconde guerre mondiale les cinéastes se tournent vers les vastes possibilités du tournage en « décor naturel » qui se développent sous l'impulsion des évolutions techniques du matériel de prise de vue et de son et de la recherche d'une économie du film moins dispendieuse, encouragée par la *Nouvelle vague*. Les studios ne retrouvent pas alors leur niveau d'activité d'avant-guerre. Leur désaffection, associée à la pression des prix de l'immobilier en font des structures faiblement rentables. Ce déclin s'est prolongé pendant plusieurs décennies. Le premier studio Gaumont de la rue des Alouettes est ravagé par un incendie en 1953<sup>127</sup>. Dans les années 1970 sont détruits le studio de Saint-Maurice et une partie de ceux de Boulogne-Billancourt. Les diagnostics, emprunts de nostalgie<sup>128</sup>, d'un déclin des studios n'ont pas manqué, évoquant les charmes d'une période désormais révolue en même temps que la remise en cause de la prééminence d'un corps de métier réputé : les chefs décorateurs.

Ce mouvement de déclin marque aussi la fin d'un modèle d'organisation intégrée<sup>129</sup> et se poursuit au cours années 1980 et suivantes dans le secteur de la télévision, qui avait également adopté un tel modèle. On ferme les studios de Joinville-le-Pont (où la télévision

---

<sup>124</sup> Pour une histoire bien documentée des studios de la Victorine dans le sud de la France qui ont connu une évolution comparable voir BENGHOZI Pierre-Jean et NICOLAS Bertrand, « Stratégie individuelle ou mimétisme. L'organisation des studios de cinéma », *Vingtième siècle*, vol. 56, 1995, p. 94-97

<sup>125</sup> En avril 1930 d'autres studios sont inaugurés à Saint-Maurice, rue des réservoirs, et non des moindres : ceux de la *Paramount* où seront tournés des films parlants et sonores (5 plateaux de tournages de 32 m sur 21). Moins de dix ans après, 1939, *Paramount* quitte Saint-Maurice.

<sup>126</sup> M. Levinski, qui louait des meubles à Gaumont, construit son studio 20 rue de l'avenue Gallieni sur un terrain dont il était propriétaire. Ce studio était le premier studio obscur installé en France. Par la suite, à Joinville, ont été construits d'autres studios : ceux de *Pathé consortium cinéma* en 1925 et ceux de la société de *Cinémaroman* en 1928. Ces précisions sont données par BRIEU Christian, IKOR Laurent, VIGIER, Jean-Michel, *Joinville, le cinéma, le temps des studios*, Paris, Ramsay, 1986, p. 7 et suiv.

<sup>127</sup> C'est sur ses décombres que la Radio Télévision Française (RTF) édifie un centre de production intégré aux Buttes-Chaumont CHANCIAC Régine et JEZEQUEL, Jean-Pierre, « Les Buttes-Chaumont : l'âge d'or de la production ? », *Quaderni*, n° 65, 2008 p. 65-79.

<sup>128</sup> Témoin direct de ces transformations, c'est en ces termes que le célèbre chef décorateurs Jacques Douy a analysé la situation: « A partir de 1960-1965 c'est-à-dire à partir du moment où le prix des terrains a commencé à grimper, les responsables des studios se ont rendu compte que ce n'était pas rentable de conserver de grandes surfaces pour stocker des fenêtres, des portes, de cheminés, des bouts d'escaliers ... d'où la destruction dans les années 70 des deux plus beaux studios de la région parisienne », DOUY Jacques in LEROY Eric et BILIA, Laurent (dir), *Un siècle de cinéma à Epinay sur Seine*, Paris, 1995, p. 178.

<sup>129</sup> Nous l'avons évoqué dans le premier chapitre de ce rapport, un parallélisme pourrait être fait avec le système Hollywoodien qui a connu, lui aussi, sa période « d'intégration » avant de s'orienter vers des structures plus flexibles. STORPER Michaël, CHRISTOPHERSON Suzan, "Flexible Specialization and Regional industrial Agglomerations: the Case of the US Motion Picture Industry", *Annals of the Association of American Geographer*, vol. 77, n°1, 1987, p. 104 -117.



était devenue prépondérante) mais aussi les grands studios de télévision des Buttes-Chaumont. Une exception de taille toutefois mérite d'être signalée : c'est à partir de la fin des années soixante-dix que l'on commence à construire à Bry-sur-Marne les grands studios de la *Société Française de Production* (SFP)<sup>130</sup> alors émanation du démantèlement de l'ORTF en 1974<sup>131</sup>. On verra par la suite que ce studio, privatisé et racheté par le groupe *Euromédia* en 2001 se révèle aujourd'hui bien adapté au tournage des films et est réputé chez les professionnels du cinéma.

En lien avec ces évolutions (croissance du tournage en extérieur, structures de studio plus « légères » selon le modèle du « 4 murs »<sup>132</sup>), de petites entreprises – souvent familiales et/ou créées par des techniciens du cinéma – émergent à partir des années 1950 : loueurs de lumières, loueurs de caméras se constituent en dehors des studios en structures indépendantes et spécialisées<sup>133</sup>.

Au cours des années 1980, en pleine période de croissance du marché publicitaire, on assiste à la création de nouveaux studios : le studio *Sets* à Stains (1983), le studio d'Arpajon (1987), ainsi que celui de Bry-sur-Marne, dans le Val de Marne (dont la construction est achevée en 1987). Le studio *Sets* a été créé au début des années quatre vingt sur l'initiative d'un chef décorateur Nicolas Prier, et de Philippe Gerber qui venait du théâtre et faisait de la régie. D'abord implantés à Ivry puis à Saint-Ouen, ils se déplacent pour s'ancrer à Stains : « On achète, on construit, on rembourse, on monte » : telle pourrait être la devise résumant la stratégie de ces entrepreneurs qui s'installent finalement rue des Fourches dans une zone industrielle populaire, le prix du terrain acheté étant moins élevé qu'à Boulogne ou même à Saint-Denis. Situés à 10 km de Paris et à proximité d'une gare de RER, les studios sont construits sur un site de 10 000 m<sup>2</sup>. De leur côté, en 1987, Pascal Becu alors photographe publicitaire et cinq autres associés, réhabilitent en lointaine banlieue d'anciens frigos de stockage pour les transformer en immense studio. Les modèles de référence sont alors les studios Londoniens, eux aussi très excentrés et qui connaissaient à l'époque un grand succès. Si de nouveaux studios sont construits, le modèle du « 4 murs » domine.

En 1991, après la guerre du Golfe, le marché publicitaire s'effondre inaugurant une période difficile qui annonce d'importantes restructurations. Ceci n'empêche pas de voir apparaître un nouveau studio indépendant : celui d'Aubervilliers qui entre en fonctionnement en

---

<sup>130</sup> D'après les témoignages recueillis, ce studio aurait été conçu aussi pour le cinéma, même si de fait il a accueilli exclusivement dès son démarrage le tournage de téléfilms et d'émissions de télévision.

<sup>131</sup> Démantelée en 1974 l'ORTF est alors divisée en sept organismes autonomes : Radio France, TF1, A2, FR3, TDF, SFP, INA.

<sup>132</sup> Ce modèle des 4 murs « four walls » contraste avec celui du « full service » de type anglosaxon que nous avons évoqué dans le premier chapitre et que l'on trouve par exemple à Pinewood en Angleterre, et à Hollywood (pour ce que nous avons pu observer en 2009 la *Warner* dispose ainsi en son sein de nombreux ateliers de décoration, ferronnerie, plâtre, menuiserie, stocks de costumes, départements d'éclairage, meubles.). Rappelons que les studios qui ont été construits récemment à un niveau international reposent en général sur le principe du « full service ». Pour une comparaison France Angleterre : NICOLAS Bertrand, *Structures d'organisation et paradigme sectoriels : le cas des studios de cinéma en France et au royaume uni (1895-1995)*, Thèse pour le doctorat de gestion, Ecole polytechnique, 1996.

<sup>133</sup> Pour un développement sur ce point voir ROT Gwenaële, « Un entreprenariat en mutation dans l'industrie du cinéma. Sociologie économique des prestataires de tournage », Journée d'étude, CSE, GDR Sociologie et économie, 3-4 décembre 2009, 30 p.

2001. Les propriétaires de cette nouvelle infrastructure – qui a nécessité trois ans de développement et a coûté 35 millions de francs – considèrent que sa qualité pourrait attirer des grosses productions. Ainsi dans un article intitulé « Prague... ou Aubervilliers... »<sup>134</sup>, Sylvie Bailly la propriétaire (*Groupe Image*), indiquait à la journaliste que « son » studio pouvait concurrencer ceux de Prague, fréquente destination des productions publicitaires. Il reste qu'au cours de ces années, les tournages de publicité mais aussi de films de long métrage ont poursuivi leur localisation à l'étranger. La pérennité du projet « Aubervilliers » était, dès lors, remise en cause, et ce d'autant que l'accueil des équipes dans ce studio ne fut pas, aux dires des professionnels rencontrés, à la hauteur de la relation de service attendue. En 2005 Thierry de Segonzac, PDG du groupe *TSF*, entreprise spécialisée dans la location de camions et de caméras, reprend l'exploitation des studios. Cette reprise confirme la poursuite d'une stratégie de diversification d'activités de ce loueur puisque le groupe avait déjà participé, en 2003, à la création des studios de Marseille (Pôle Média de la Belle de mai<sup>135</sup>). Il faut dire que les studios demeurent des puissants outils de captation de clientèle pour la location de caméra et de machinerie. Ce faisant, le patron de *TSF*, étend son offre de prestataire technique<sup>136</sup>. Le site d'Aubervilliers devient donc un mini site « intégré », désormais rattaché à la même entité (*TSF*)<sup>137</sup>.

Le territoire de la Seine-Saint-Denis n'est pas l'unique espace dans la région francilienne où se concentrent les plateaux de tournage. Les studios d'Arpajon, situés dans l'Essonne au Sud de Paris, disposent d'un immense plateau de 4000 m<sup>2</sup>. Par ailleurs, rappelons qu'un autre espace de tournage important s'était développé dans le Val-de-Marne, à Bry-sur-Marne, non loin de l'INA à partir de la fin des années 1970.

---

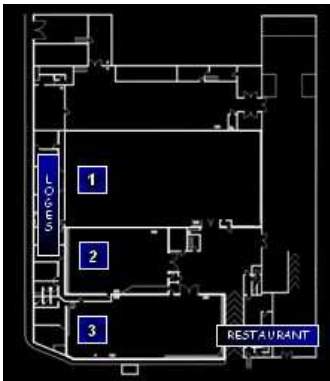
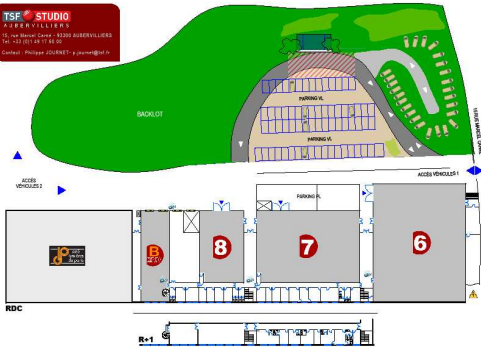
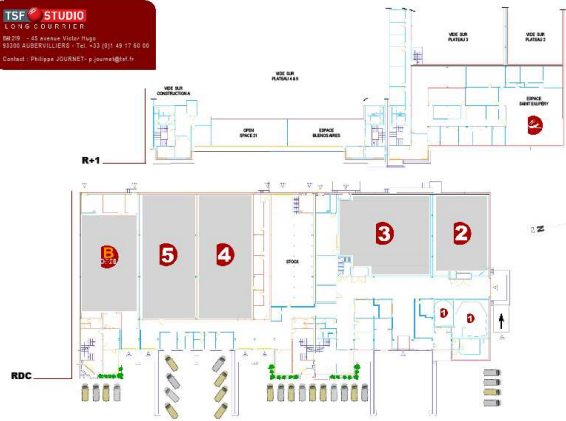
<sup>134</sup> *Stratégie* 31 août 2001.

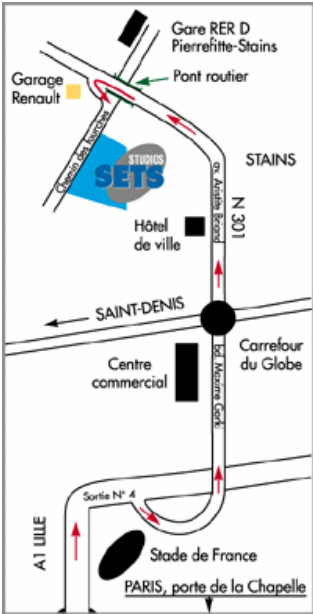
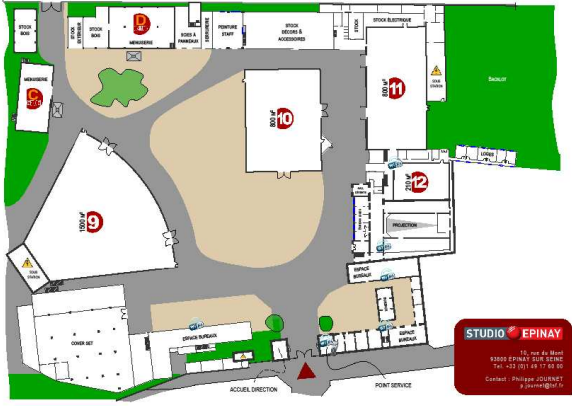
<sup>135</sup> Ces studios qui accueillent le tournage de la série à succès *Plus belle la vie* connaissent un taux de remplissage de 100% depuis plusieurs années.

<sup>136</sup> Stratégie qui se confirme quelques années plus tard puisqu'en 2007 *TSF* rachète le loueur de lumière *Cinélumière* et reprend la gestion des studios d'Épinay en 2009.

<sup>137</sup> Il n'est pas sûr que le groupe *Image* soit totalement désengagé de ce studio. Les modalités de l'accord entre le *Groupe Image* et *TSF* ne nous ont pas été précisées.

**Principaux studios de tournage en Ile-de-France, homologués par le CNC (utilisés pour les tournages de films de cinéma, mais également publicités et téléfilm)**

	Surface et nombre de plateau	Gestionnaire 2009
<p><b>Arpajon</b> (créé en 1987 – fermeture annoncée pour 2012)</p>	<p>9 plateaux dont un plateau 4000 m<sup>2</sup> fermeture annoncée pour 2012 (voir infra)</p>	<p><b>Groupe Euromédia</b> Studio créé en 1987 par des indépendants et racheté par Euromédia en 1995</p>
<p><b>Transpaset (Saint Ouen)</b></p> 	<p>Trois plateaux de tournage (1000, 350 et 550 m<sup>2</sup>) sur un espace de 5000 m<sup>2</sup> présenté comme étant situé à « 15 minutes de l'Etoile ».</p>	<p><b>Groupe Euromédia</b> Studio créé par la société <i>Dubois</i> pour y installer une Motion contrôle. Suite à l'obsolescence de l'installation liée au développement du numérique, le studio fut revendu en 2002 au loueur de lumière <i>Transpalux</i>, qui lui-même a été racheté en 2008 par le Groupe Euromédia (SFP)</p>
<p><b>Studios d'Aubervilliers (créés en 2001)</b></p> 	<p>Aubervilliers Situés « à deux pas de Paris et du Stade de France » 4 plateaux (1300m<sup>2</sup>, 800 m<sup>2</sup>, 400 m<sup>2</sup>, 300m<sup>2</sup>) et un <i>backlot</i> de 3000 m<sup>2</sup>.</p>	<p><b>Groupe TSF</b> Studios indépendants créés en 2001, leur exploitation a été reprise en 2005 par TSF (le loueur adjacent de lumière <i>Cinélumière</i> a été également repris par TSF en 2008).</p>
<p><b>Studios Long Courrier</b></p> 	<p>Aubervilliers, au cœur des EMG rue Victor Hugo 3 plateaux de 300 m<sup>2</sup>, 1 plateau de 200 m<sup>2</sup> 1 espace de construction de 280 m<sup>2</sup></p>	<p><b>Groupe TSF</b> Studios créé au milieu des années 80 pour la publicité et rénovés en 2009. Ils peuvent accueillir des tournages (téléfilms, cinéma)</p>

<p><b>Studios Sets à Stains (créé en 1985-1987)</b></p> 	<p>4 plateaux de tournage insonorisés (2 plateaux de 800 m<sup>2</sup> dont un avec piscine et hublot pour prise de vue, 1 de 600 m<sup>2</sup> et 1 de 500 m<sup>2</sup> agréé public) et un restaurant de 80 couverts. La dynamique engendrée par la période faste de la publicité a permis au studio de s'agrandir et d'être modernisé. Les studios, qui avaient également une clientèle de cinéma, ont pu être insonorisés (grâce à l'aide du CNC).</p>	<p><b>Studios “indépendant”</b> Ce studio créé par un chef décorateur et d'autres associés n'est attaché à aucun groupe.</p>
<p><b>Epinay</b></p> 	<p>Situé à proximité de Paris, à Epinay, il comprend quatre plateaux de 1500m<sup>2</sup>, 2 X 800 m<sup>2</sup>, 200 m<sup>2</sup> ainsi que des bureaux et un backlot de sous bois de 2500 m<sup>2</sup>.</p>	<p><b>Eclair/TSF</b> Studio historique du cinéma français appartenant à la société Eclair, dont l'exploitation a été reprise par TSF en juillet 2009 suite aux difficultés économiques du groupe Eclair.</p>
<p><b>Bry sur Marne</b></p>	<p>Situé à 10 kilomètres à l'est de Paris, l'ensemble du site de Bry-sur-Marne se développe sur 12,5 hectares. Inauguré en 1987, le site dispose de 8 plateaux allant de 290 m<sup>2</sup> à 1085 m<sup>2</sup> et 1500 m<sup>2</sup> de décors extérieurs.</p>	<p><b>Euromédia (SFP)</b></p>

Deux exemples concrets permettent d'illustrer le positionnement économique et géostratégique des studios de cinéma et l'enjeu de leur inscription territoriale – ou non – en petite couronne : le studio *Eclair* à Epinay-sur-Seine et ceux du groupe Euromédia (Arpajon et Bry sur Marne).

### **Le studio Eclair à Epinay-sur-Seine (93)**

En 2010, l'historique studio *Eclair* accueille toujours les tournages et majoritairement ceux de la société de production de Luc Besson, *Europacorp*. Certains chefs décorateurs parisiens réputés y ont leurs habitudes.

Jusqu'à la reprise par TSF en 2009, les studios historiques d'Epinay se sont, de fait, inscrits en accessoire de l'activité photochimique de la société *Eclair* qui n'a pas développé, semble-t-il, de politique soutenue de modernisation des infrastructures. La mise à disposition de plateaux était souvent valorisée comme argument commercial pour inciter les productions à venir développer leur film dans les laboratoires.

En 2007 leur avenir était en suspens dans un contexte de restructuration financière sans précédent pour le groupe *Eclair*. En effet ce groupe déjà centenaire et spécialiste dans les laboratoires photochimiques, a fait figure d'exception française en restant pendant longtemps une entreprise familiale. Mais en septembre 2005, le dirigeant Bertrand Dormoy démissionne avec fracas à la suite d'un désaccord avec les dirigeants d'ETMF2, fonds de pension qui détenait 55 % des parts de la société. Il vend ses parts au principal concurrent d'*Eclair*, l'homme d'affaire tunisien Tarak Ben Amar (propriétaire, d'ailleurs de plusieurs gros studios de tournage en Tunisie). A la tête du premier pôle d'industries techniques français (groupe *Quinta*) Tarak Ben Amar entrait donc dans le capital d'*Eclair* à la hauteur de 43 %, renforçant sa position dans les activités de postproduction<sup>138</sup>. Mais les rapides évolutions techniques qui ont touché les secteurs de la postproduction (développement des technologies numériques) ont participé à la précipitation des difficultés du groupe dont les activités photochimiques sont en déclin.

Au cours de ces dix dernières années, l'activité des studios fut très irrégulière. Si certaines années ont été particulièrement difficiles (en 1993 les studios sont restés quatre mois entièrement vides), d'autres sont mieux remplies comme en 2006 quand le tournage de quatre films a permis d'atteindre un taux de remplissage de 70 %, mais sans pour autant conduire à des rentrées financières substantielles. Il faut dire que la concurrence nationale (notamment entre *Eclair* et la *SFP*) et internationale profite aux productions qui font pression sur les prix. L'absence d'entrées financières suffisantes concernant l'activité des studios empêche les investissements et accélère la vétusté de l'infrastructure et des installations (comme les machines de menuiserie).

En juillet 2009, à la suite des difficultés financières du groupe *Eclair*, la gestion des plateaux de tournage est cédée au groupe TSF, qui élargit et diversifie encore davantage ses activités de prestataire technique. En septembre 2009 *Eclair* a été placé en procédure de sauvegarde par le tribunal de commerce de Nanterre.

### **Les studios d'Arpajon (Essonne-91) et de Bry-sur-Marne (Val de Marne-94) : un repositionnement stratégique**

Créé en 1987 sur d'anciens frigos déjà isolés, bénéficiant déjà d'une base construite de 6000 m<sup>2</sup> les studios d'Arpajon offrent un bel espace de tournage. L'explosion du prix de l'immobilier et l'absence de vaste surface disponible au centre de Paris explique ce choix « excentré », choix qui se révélera en définitive un obstacle en raison de l'éloignement parisien pénalisé par la saturation routière (surtout que les techniciens habitent plutôt dans le nord de Paris).

En outre, contrairement au modèle de *Pinewood* à Londres, les entreprises prestataires techniques (loueurs de lumière et de caméra) situés à Paris ou en Seine-Saint-Denis rechignent à s'y installer, estimant insuffisamment rentable l'investissement dans une antenne située loin du centre de Paris et de la petite couronne. Toutefois, le studio d'Arpajon est le seul à disposer d'un plateau de 4000 m<sup>2</sup> qui attire certaines grosses – et moins grosses productions. Et les fonctionnalités de ce studio sont appréciées de grands chefs décorateurs et réalisateur. Alain Resnais et son chef décorateur Jacques Saulnier y sont des habitués.

En 1995 face aux difficultés rencontrées, les studios d'Arpajon sont rachetés par le groupe *Euromédia* (qui reprend également en 2000 la gestion de la concession publique des studios Riviera, anciens studios de la Victorine à Nice pour une durée de 18 ans).

<sup>138</sup> En décembre 2007 est annoncée la vente totale du capital d'*Eclair* à l'homme d'affaire. Cette annonce inquiéta fortement la profession cinématographique. L'opération fut toutefois « suspendue » en janvier 2008. Communication de l'ARP, SACD et SRF en décembre 2007 à l'Agence France Presse.

Par ailleurs, rappelons qu'un autre espace de tournage important s'était développé dans le Val-de-Marne non loin de l'INA à partir de la fin des années 1970. Alors que ce site de la *Société Française de Production* était exclusivement dédié au secteur de la télévision, sa privatisation en 2001 et la reprise par *Euromédia* (groupe Bolloré) change sensiblement la donne. En rachetant la partie vidéo de la *SFP*, *Euromédia* hérite des plateaux. Le studio de Bry s'ouvre alors au cinéma – notamment grâce à l'entremise de Pascal Bécu, ancien responsable-fondateur des studios d'Arpajon et devenu depuis 1995, à la suite de la cession des studios d'Arpajon, responsable (salarié) de l'ensemble des studios du groupe *SFP* en région parisienne. Il fait connaître aux professionnels du cinéma familiers d'Arpajon les opportunités de Bry. Si les studios occupent 80 % de la surface totale du site et ne drainent que 10 % du chiffre d'affaire, ils n'en demeurent pas moins une activité stratégique puisqu'ils sont aussi une façon d'attirer les tournages (et les prestations y afférentes) en proposant une offre intégrée. Signe de cette ouverture à destination des professionnels du cinéma, ce studio devient partenaire de l'Association française des chefs opérateurs (AFC) en 2006.

Alors qu'en 2004 il est déjà question de transférer progressivement des activités des studios d'Arpajon vers la *SFP*, en juin 2009 le patron d'*Euromédia*, annonce leur fermeture, programmée pour 2012, en même temps que l'association du groupe avec la société de Luc Besson, *Europacorp*<sup>139</sup>. « Bientôt le clap de fin pour les studios d'Arpajon »<sup>140</sup> annonce alors *le Parisien* en juin 2009.

Ces réorganisations sont donc une réponse à l'anticipation d'une surcapacité d'offre de studio suite à la construction de la « Cité du cinéma » de Luc Besson. Elles ne se font pas sans inquiéter certains élus de l'Essonne qui redoutent que cette concentration en Seine-Saint Denis soit aussi le corollaire d'une nouvelle forme de désindustrialisation : « C'est du gâchis, soupire Monique Goguelat, maire PS de Saint-Germain-lès-Arpajon. Le studio fait partie de l'histoire de la commune. Pourquoi tout rapatrier dans le 93 qui est déjà saturé ? Luc Besson aurait pu faire sa cité dans notre secteur... »<sup>141</sup>. La revue de presse fait remonter les indices d'une certaine concurrence entre les départements

Ces deux dernières années, d'importants changements liés à l'organisation économique des studios font apparaître la présence d'acteurs structurés autour de trois principaux pôles : la *SFP/Euromédia*, *TSF*, auquel s'ajoute un nouvel entrant *Europacorp*. En effet, le plus important producteur européen, Luc Besson, envisage de construire, sur les vestiges du site de l'ancienne centrale EDF de Saint-Denis, une nouvelle « Cité du cinéma » capable de rivaliser avec les plus grands studios américains Hollywoodiens et européens. Contrairement au studio excentré d'Arpajon, la situation géographique est idéale puisque le studio est à proximité de Paris. Cette « Cité » sera implantée sur une surface de 6,5 hectares, comprenant 25 000 m<sup>2</sup> de bâtiments, une nef centrale de 220 mètres de long où il est prévu de construire 30 000 m<sup>2</sup> de bureaux, neuf plateaux de tournage de 600 à 2000 m<sup>2</sup> (soit, au total, 13000m<sup>2</sup>) et de nombreux ateliers.

Ce modèle de studio repose sur une forme d'organisation hybride faisant le pont entre deux modèles : celui du studio intégré que la France a connu au début du siècle et celui d'un tissu industriel flexible et disparate composé de multiples prestataires techniques qui est l'héritage de cinquante ans de cinéma. En même temps, ce projet confirme une tendance qui se dessine en France et que nous avons déjà pu mettre en évidence : un mouvement vers une nouvelle forme de rapprochement des activités où les prestations offertes aux productions sont de moins en moins segmentées.

<sup>139</sup> Nous ne disposons pas de plus de précisions sur ce point.

<sup>140</sup> Benjamin Jérôme, *Le Parisien* édition <http://www.leparisien.fr/essonne-91>, 19 juin 2009.

<sup>141</sup> Propos relatés dans *Le Parisien*, 19 juin 2009.



Figure 20 Ancienne Centrale EDF, site de la future cité du cinéma. Photo Plaine Commune SV/DR

Le modèle de la pluralité d'entrepreneurs indépendants spécialisés dans une activité donnée (on pense aux activités distinctes de location de studio, de caméra, de lumière et dans une moindre mesure de meubles) qui a prévalu après la seconde guerre mondiale jusqu'à la fin des années quatre vingt semble s'effacer devant la construction d'une offre plus intégrée autour de trois principaux acteurs

économiques de taille inégale (TSF demeure une PME). En même temps, les petits entrepreneurs spécialisés situés sur des niches (son, entreprise d'effets spéciaux, costume) échappent à ces mouvements de concentration. Il est difficile de prévoir ce qu'il adviendra de leur positionnement dans le cadre des évolutions des (toutes) prochaines années. Mais le modèle de Luc Besson est en totale congruence avec le type d'infrastructures intégrées de service à la production<sup>142</sup> qui se multiplient à une échelle internationale afin d'attirer – et si possible de fidéliser – les productions internationales pour les activités de tournage mais également de post production.

Figure 21 Maquette de la future Cité du Cinéma. Photo Europacorp/DR.



Le paysage industriel cinématographique est loin d'être stabilisé en Ile-de-France. Outre la multiplication d'effets d'annonces dans la presse et le report, à plusieurs reprises des échéances concernant la finalisation du projet<sup>143</sup>, beaucoup de points aveugles demeurent.

<sup>142</sup> Telles qu'elles ont pu être étudiées par Ben Goldsmith et Tom O'Regan GOLDSMITH Ben, O'REGAN Tom, « The Policy Environment of the Contemporary Film Studio », in ELMER Greg, GASHER Mike (ed.), *Contracting out Hollywood*, Rowman & Littlefield Publisher, Inc, 2005, p. 40-66.

<sup>143</sup> Aux dernières nouvelles (27 mars 2010) Patrick Braouzec, le président de Plaine Commune a confirmé que l'accord financier engageant différents partenaires (Vinci Immobilier, La Caisse des dépôts et consignation, et le groupe audiovisuel Quinta) aurait été signé. En pleine crise financière, deux banques s'étaient en effet retiré du projet. Le budget annoncé dans la presse est de 130 millions d'euros, *Le Parisien*, 27 mars 2010.

Dans l'hypothèse où cette « Cité du cinéma » verrait le jour à l'horizon annoncé (en 2012), quelle place sera faite aux autres studios en Ile-de-France ainsi qu'aux entreprises qui participent directement à la fabrication des films (loueurs) ? Au sein même de cette « Cité du cinéma », jusqu'où Luc Besson poussera-t-il la logique d'intégration industrielle ? Quelles activités seront concernées ? Quel sera le degré d'indépendance des entreprises accueillies sur le site ? Quels tarifs seront proposés à ces entreprises et à quelles conditions ? Cette configuration nécessairement évolutive ne manquera pas de s'accompagner de nouvelles alliances dont il est difficile d'anticiper le devenir tant le contexte économique est mouvementé en raison des multiples opérations de concentration, rachats qui touchent le secteur de l'audiovisuel et du cinéma suite aux bouleversements liés au développement du numérique.

#### *La nature des arbitrages entre tournage en décor naturel et tournage en extérieur*

*« L'idée d'un plateau c'est qu'il soit insonorisé. Un plateau fait gagner du temps. On peut accrocher rapidement les lumières. C'est un outil travail très précis et efficace. Pour l'instant on se débrouille entre plusieurs studios qui ont tous des bases intéressantes. Certains ont des plateaux pas très grands et en même temps un fonctionnement assez optimisé. Ce qui me manque c'est un grand Épinay en fait. La situation d'Arpajon est un problème. La situation géographique c'est un paramètre important maintenant avec la densité du trafic parisien il faut 2h00 à chaque fois qu'il faut faire un aller-retour vers Paris : c'est compliqué » (Chef décorateur)*

Un studio permet d'obtenir un confort de tournage considérable. Il met à l'abri des aléas climatiques, mais également – lorsqu'il est insonorisé – des perturbations sonores et permet de maîtriser parfaitement l'éclairage de la scène puisque les variations de lumière sont contrôlées. Le confort technique qu'il offre est apprécié des chefs opérateurs et des ingénieurs du son notamment lorsque sont tournées des scènes d'intérieur. Les studios permettent d'agréger sur une même unité de lieu plusieurs espaces de tournage très différents<sup>144</sup>. Entièrement mobiles, les cloisons et les plafonds sont déplacés ou enlevés au gré des besoins ce qui facilite les déplacements des techniciens et des comédiens. Le tournage en studio réduit les contraintes logistiques inhérentes aux tournages en extérieur, contraintes qui, nous le verrons par la suite, se révèlent particulièrement lourdes dès lors qu'il s'agit de tourner en ville. Enfin, certains effets spéciaux ne peuvent être réalisés qu'en studio. A propos des studios Indiens – mais cela se vérifie pour n'importe quel studio – Emmanuel Grimaud précisait que ceux-ci étaient choisis notamment parce qu'ils permettaient une mobilité absolue des acteurs et des techniciens (on comprend que ce critère soit important pour les comédies musicales) et que l'on pouvait rajouter sur des décors reproduisant des lieux « réels » une multitude d'escaliers, de terrasses et de balcons permettant une variété de plans. Les prises sont démultipliées en studio<sup>145</sup>. Mais paradoxalement en raison de la routine qui s'installe, rares les professionnels du cinéma et les réalisateurs rencontrés qui apprécient les trop longues périodes en studio qui

---

<sup>144</sup> C'est d'ailleurs ce que nous avons pu observer sur le tournage du film de Yann Moix *Cinéma* tourné dans un studio en Belgique (la Belgique bénéficie de systèmes de crédits d'impôts importants, le film était une co-production franco-belge) où, dans ce même studio, étaient rassemblés plusieurs plateaux dans lesquels ont été tournés des scènes très différentes : le bal de Sissi, Cléopâtre, Tarzan dans la jungle, Méliès (le film raconte l'histoire d'un personnage qui ère de film en film.)

<sup>145</sup> GRIMAULT Emmanuel, *Bollywood Film Studio. Ou comment les films se font à Bombay*, Paris, Editions du CNRS, 2003, p. 232.



instaureraient une forme de routine car la gestion des impondérables au cœur de la vie de plateau et du travail artistique sont minimisées.

Le témoignage de ce gestionnaire de studio met en avant une autre dimension qui rappelle que les arbitrages se font selon un double axe : l'arbitrage entre décor naturel et décor en studio mais aussi entre studios dans le cadre d'un marché « international » des territoires très concurrentiel.

*« A Paris cela devient de plus en plus dur avec les riverains. Installer un groupe électrogène pour la lumière cela coûte de plus en plus cher. Ici vous venez le matin, vous vous installez. Il y a aucune autorisation, aucune préparation. Ce film (un film dont une séquence a été tournée en studio dans un décor reconstitué en extérieur) c'était une scène qui devait être tournée à Suresnes, une manif, une charge de CRS avec autant de monde [200 figurants] et au dernier moment, je crois qu'ils ont eu un problème d'autorisation c'était compliqué de bloquer tout le quartier. Bloquer une rue, il y a toujours des comités de quartier, des maires d'arrondissement. Il faut ventouser, virer toutes les voitures, vider une rue de voitures c'est un vrai problème S'il reste deux voitures parce qu'elles sont garées, là, c'est la fourrière, il faut payer la fourrière pour chaque voiture c'est pour cela qu'on reconstruit des quartiers complets. [...] Après sûr, ce sera moins cher d'aller tourner dans un studio à Prague ou en Roumanie. Par contre, vos comédiens, toutes les fins de semaines, ils vont être insupportables parce qu'à trois heures, il y a leur avion pour Paris et ils veulent rentrer. À l'inverse, vous tournez à Bry-sur-Marne, c'est beaucoup plus cher, mais, au moins... Ils peuvent aller sur Paris. Et X [une star du cinéma français], elle ne pétera pas les plombs tous les soirs, et, en plus, elle ne ratera pas son avion le dimanche soir, etc. »*

Bien que ce témoignage puisse être interprété comme un plaidoyer *pro domo*, il mérite pourtant d'être pris en considération. En évoquant d'autres paramètres rarement mis en avant par les promoteurs des tournages à l'étranger, il attire l'attention sur l'existence de coûts imprévus liés à une expatriation mal acceptée ou mal gérée. Les témoignages – parfois épiques – de déconvenues rencontrées à l'occasion de tournages lointains indiquent bien que ces éléments 'comptent' dans le bon déroulement d'un tournage.

Le choix de recourir à un studio de cinéma relève en définitive de multiples facteurs : le scénario qui précise un certain nombre de lieux de tournages (extérieurs, intérieur) en même temps que le « réalisme » attendu ; la récurrence du décor utilisé (plus un décor – notamment intérieur – supposera de jours de tournage plus il sera intéressant de le reconstruire en studio), le coût, la disponibilité des décors qu'il s'agisse des studios<sup>146</sup> ou des décors naturels qu'il n'est pas toujours possible « d'ouvrir ». Le budget du film pèse évidemment dans l'arbitrage. Enfin, ne l'oublions pas, le « goût » du réalisateur pour les tournages en extérieur (ou en studio !) et l'effet de réalisme recherchés sont déterminants. En réalité, l'alternative ne se résume pas à choisir entre tourner en studio *ou* tourner en décors naturels comme s'il s'agissait de deux axes parfaitement substituables. Ces différents types de décor sont plus souvent pensés en termes de complémentarité si bien que la question est plus précisément celle du dosage entre ces deux possibilités (voire même trois possibilités, le tournage dans une friche représentant un entre deux).

---

<sup>146</sup> Car il peut arriver qu'ils soient tous occupés lorsque plusieurs gros films sont en tournage en même temps.

### 1.3 La friche

La friche, qu'elle soit industrielle – ou non industrielle : usine, hôpital, ancien lycée ou maison de retraite – constitue, pour nombre de productions, un décor économiquement intéressant entre le décor « naturel » et le décor de studio. Même si elles sont loin d'offrir tout le confort d'un tournage en studio, elles permettent néanmoins de privatiser un espace de travail et facilitent l'installation de la production sur un lieu fixe. Certaines de ces friches offrent de vastes espaces de tournage permettant de travailler en toute discrétion et d'éviter d'avoir à gérer les contraintes liées à la circulation et au partage de l'espace public; l'existence de bâtiments permet d'installer des ateliers, des bureaux de préparation. Des films de fiction requérant d'importants décors, tels *Arsène Lupin*, *Les rivières pourpres* ont pris ancrage sur des friches disponibles en petite couronne. Les producteurs de séries tv, dont les tournages s'inscrivent dans la durée (plusieurs mois voir plusieurs années contrairement au long métrage de fiction qui dure de 6 à 10 semaines) sont particulièrement intéressés par ce type de lieux.

#### « Une série de Canal + tournée dans l'ancienne usine »

« Lumière tamisée, air glacial et enfumé, décor de commissariat Jean-Hugues Anglade alias Caplan, entre en scène, cuir et gueule cassée. « T'es en train de merder Caplan. Ta place est à l'hosto, pas ici » lui lance son collègue Gragette de son bureau se versant une tasse de café noir. "Coupez, c'est bon, c'est parfait le jeu !" s'enthousiasme le réalisateur, Olivier Marchal. La scène se passe hier à la Courneuve, sur le site immense de l'ancienne usine des chaudières industrielles Babcock reconvertie en décor de cinéma.

Après Nanterre, Clichy (Hauts-de-Seine), Paris ou Aubervilliers, on tourne ici depuis une semaine et jusqu'au 16 mars la série policière *Braquage*, neuf épisodes de 52 minutes [...] « Une immersion en eau profonde des flics de terrain sont obligés de commettre des actes illégaux pour s'en sortir », expose Frédéric Schoendoerffer, coréalisateur du téléfilm avec Olivier Marchal, lui-même ancien flic à la PJ.

"Braquage" se passe entre Neuilly et Nanterre, quartier chic et zones de non-droit où une bande de quatre filles du SDPJ 92 (Service départemental de la police judiciaire) dérape lorsque son chef Rossi se suicide

Histoire de solitude et d'amitié, univers crépusculaire, discours creux et scénario à rebondissement, la série bénéficie en prime d'un casting de qualité avec la présence de Jean-Luc Anglade dont c'est la première participation à un téléfilm, Nicolas Duveauchel, Carole Rocher. "Un projet ambitieux qui se feuillette comme un roman policier", résume le producteur de Cappa, Claude Chelli, avec cascades, poursuites en voiture, une image soignée en format 35 mm de multiples scènes de nuit. Budget total 9 millions d'euros. La série sera diffusée à partir de l'automne prochain sur Canal+ et trois saisons sont déjà prévues. », In *Le Parisien*, édition de Seine-Saint-Denis, 27 février 2009.

La disponibilité des friches est évidemment liée à l'activité économique, aux mouvements d'entreprise ou à l'obsolescence de certains bâtiments publics. En Ile-de-France la géographie des friches est assez mouvante et des réagencements s'opèrent en permanence y compris pour les friches « publiques »

Dans une réunion organisée par la commission du film Ile-de-France, en mars 2009, rassemblant de nombreux responsables d'établissements publics chargés de l'accueil des tournages, l'administrateur du Domaine national de Saint-Cloud a montré comment, au cœur du Parc, un nouvel espace (à savoir le bâtiment de l'ancienne Ecole Normale Supérieure autrefois aménagé sur les anciens bâtiments des communs du Château) a été reconverti avec succès en plateau de tournage – temporaire – et ce avec d'autant plus de facilité que ce décor comprenait de nombreuses espaces annexes utiles pour l'installation de loges, le stockage du matériel ou encore le stationnement des camions ou les tentes des cantines.

De même, l'ancien IUFM du Bourget, un magnifique bâtiment des années 30 a été un lieu de tournage idéal pour certaines productions qui cherchaient des décors récurrents. Durant cette période de transition (3 4 ans) avant que la vente du bâtiment ne soit programmée, ce lieu de plus de 3000 m2 a

été loué à l'année pour des téléfilms ; avec l'imminence de la vente, les productions qui se sont installées sur ces friches concernaient des projets plus concentrés dans le temps (films de fiction ou publicité)

Depuis une vingtaine d'années la première couronne de l'Ile-de-France a connu d'importantes transformations : décentralisation industrielles, désindustrialisation et, plus récemment délocalisation d'activités, qui génèrent des friches industrielles. Ces friches sont la cible des politiques publiques urbaines qui veillent à leur reconversion pour éviter la propagation de « sites industriels en déshérences »<sup>147</sup> qui créent des zones fragiles. S'il est ainsi courant de parler de « déprise de territoire »<sup>148</sup> pour qualifier ces friches, l'on peut dire qu'au contraire, le cinéma prend prise sur les friches avec une certaine gourmandise. Leur proximité de Paris – la majorité des friches sont en petites couronne – est un atout productif important.

Contrairement aux formes d'occupation plus ou moins précaires d'artistes qui parfois s'installent plus durablement sur les friches repérées, l'ancrage des productions cinématographiques s'inscrit dans une autre logique. Il n'est pas question de prendre possession illégalement un lieu pendant le temps de « veille », cet « entre-deux » temporel qui se dessine après la cessation d'une activité, en attendant un changement de destination<sup>149</sup>. Il s'agit bien de l'occuper moyennant convention et rétribution. C'est d'ailleurs en soulignant cette distinction que les productions arrivent à convaincre les propriétaires : non seulement la présence d'un tournage permet une valorisation économique des lieux mais son occupation par une équipe de cinéma ou de télévision rend ceux-ci inaccessibles pour des occupants moins désirables. Lorsqu'il s'agit de lieux publics, des réticences peuvent toutefois survenir :

*« Le problème, vous avez une ville, enfin une collectivité, qui va récupérer les bâtiments dans tel ou tel cas de figure, parce que par exemple il y a une extension du tramway ou l'achat de ci ou de ça, ou... ou l'idée c'est d'en faire une médiathèque dans trois ans etc. Et dans cette ville, y a une personne qui est chargée de la gestion de ce patrimoine. Parfois, c'est quelqu'un de très bien et de très constructif, qui se dit : « Tiens, ça fait toujours quelques milliers d'euros qui rentrent dans la caisse de la ville. Tiens, ça peut faire de la figuration engagée, tiens, ça peut être ci, ça peut être ça ». Et puis parfois, c'est quelqu'un qui dit tout simplement : « Moi, ça va me faire du boulot en plus, on va murer ce truc et on va attendre trois ans ». (Responsable d'une collectivité territoriale chargé des tournages)*

En l'absence de structures de studios disponibles et/ou économiquement accessibles l'existence mais aussi la connaissance de ces espaces est aussi une condition de réalisation de l'activité cinématographique en quête permanente de lieux pour tourner, lieux sur lesquels il est possible de procéder à des réaménagements pour le temps d'un (ou plusieurs) tournag(e)s. Ceci amène à reconsidérer les friches sous l'angle de leur utilité pour le cinéma puisque le temps du tournage elles deviennent des espaces productifs même si ces derniers ne sont pas toujours identifiés comme tels, tant la production cinématographique apparaît peu visible donc peu identifiable.

<sup>147</sup> HUSSON Jean-Louis, ROMERA Anne-Marie, « Moins de friches industrielles en Ile-de-France », *Notes rapides, IAU*, n° 467, avril 2009.

<sup>148</sup> FAGNONI Edith « Amnéville, de la cité industrielle à la cité touristique : quel devenir pour les territoires urbains en déprise ? », *Mondes en développement*, vol. 32, n° 125, 2004, p. 51-66.

<sup>149</sup> AMBROSINO Charles, LAUREN Andres, « Friches en ville : du temps de veille aux politiques de l'espace », *Espaces et sociétés*, vol.3, n°134, p.38-51.

La Seine-Saint-Denis a été et demeure un département fortement « pourvoyeur » de friches pour le tournage de films et de téléfilms, même si les signes d'une recomposition de la géographie des friches en banlieue parisienne apparaissent. En effet suites aux actions d'urbanisme et à la mise en œuvre de nouveaux projets d'immobiliers d'habitation, certaines très connues pour le cinéma (comme les friches de Babcock à Saint-Ouen) se ferment. Mais d'autres s'ouvrent : il nous a été indiqué que la délocalisation de laboratoires pharmaceutiques a libéré des surfaces énormes en proche banlieue. Si le département de Seine-Saint-Denis (93), identifié pendant longtemps comme riche en friches, est désormais moins doté, celui du Val de Marne (94), aux dires des personnes interviewées, semble offrir (pour combien de temps ?) de nouvelles opportunités.

Les politiques publiques de résorption des friches pourraient-elles menacer l'espace de production cinématographique ? A brève échéance, au regard également du contexte de crise économique (les faillites génèrent des friches) probablement non. En effet si certaines friches ne sont plus disponibles d'autres apparaissent : comme cela a été indiqué dans l'étude de l'IAU, la part des friches tertiaires (bureaux) sera de nature à s'amplifier au cours des prochaines années. A moyen terme en revanche la question peut être posée. L'Ile-de-France connaît notamment à Paris, mais également dans certaines villes de banlieue, des zones de saturation concernant l'accueil des tournages. La raréfaction des friches, si elle se réalisait, pourrait créer aussi une pénurie d'espace pour les productions et renforcer les risques de localisation vers des pays à moindre coût, notamment en Europe de l'Est, qui offrent aussi des friches en abondance dans des pays où les couts de main d'œuvre sont faibles<sup>150</sup>.

On peut donc dire que, vue sous cet angle, « la marge est créatrice »<sup>151</sup> puisque de tels interstices urbains considérés traditionnellement comme des lieux « déprimés », peu productifs, rendent possible le déroulement d'activités artistiques et économiques.

Ces réinvestissements singuliers de la friche par le cinéma, constituent-ils comme l'ont montré Ambrosino et Lauren au sujet d'autres formes d'occupation<sup>152</sup> un « processus de revalorisation positive de l'espace et à une modification de l'image de la friche » ? On répondra par la négative dans la mesure où cette activité cinématographique se déroule de manière discrète, sans publicité et demeure somme toute éphémère<sup>153</sup>. Pour le cinéma, la friche est bien avant tout une ressource foncière. Si la friche est un lieu de travail pour des artistes intermittents elle n'est pas pour autant un lieu de spectacle. Les gens du cinéma ne revendiquent pas la pérennisation de leur installation sur les friches ; ils savent par ailleurs que leur « discrétion » est aussi le prix de l'obtention de coûts productif peu bas.

---

<sup>150</sup> A cet égard le film de Christophe Baratier, *Faubourg 36* a été tourné non pas dans un studio mais dans une friche industrielle reconvertie pour les besoins du film en studio de cinéma.

<sup>151</sup> Pour reprendre l'expression d'HATZFELD Hélène, HATZFELD Marc, RINGART Nadja, *Quand la marge est créatrice : les interstices urbains initiateurs d'emplois*, Géménos, L'Aube, 1998.

<sup>152</sup> AMBROSINO Charles, LAUREN Andres, « Friches en ville : du temps de veille aux politiques de l'espace », *op.cit.*

<sup>153</sup> Pour les séries TV qui requièrent des décors récurrent, l'occupation peut être toutefois durer plusieurs années comme cela fut le cas de la série Navarro.

Il n'y a donc pas de revendication d'institutionnalisation. Cela n'empêche pas que certaines friches soient reconverties en infrastructures pour le cinéma : c'est à l'occasion d'un repérage pour son film *Léon* que Luc Besson, aurait découvert la friche de l'ancien bâtiment d'EDF, et qu'il aurait eu l'idée de se lancer dans la construction de la Cité du cinéma<sup>154</sup>. Rappelons aussi que les studios d'Arpajon ont été construits sur d'anciens frigos de stockage.

#### Un repérage à Drancy (93) pour un film d'horreur dans une friche

Suite à l'observation du tournage d'un court-métrage au Blanc-Mesnil (dans un ancien hangar industriel récemment reconverti en studio de cinéma), nous avons rencontré par l'entremise d'un jeune réalisateur d'un film de science fiction l'un de ses amis, également jeune réalisateur spécialiste de films d'horreur. Celui était venu voir le tournage de son ami mais également repérer un décor situé dans une ancienne usine désaffectée, non loin, à Drancy.

Ce site qui a été utilisé pour le tournage de *Mesrine*, présente aux yeux du jeune réalisateur, plusieurs atouts : espaces décatés, un ascenseur métallique. Repérage fait, il pourrait très bien être utilisé pour représenter le lycée, où doit se dérouler le drame. La présence d'une cage d'ascenseur, de mobilier, de toilettes glauques l'enchantent.



Sur le toit du bâtiment les deux jeunes réalisateurs, associé avec l'un des gardiens des lieux – qui fait de la régie de cinéma quand l'occasion s'y prête.

Ci-contre à droite, l'entrée de l'usine, encore meublée d'éléments datant des années 1970 ou 80.



<sup>154</sup> « Clap de départ pour la cité du cinéma », *Le Parisien*, 06 juin 2009.

### Une « friche » municipale : l'hôpital psychiatrique de Maison-Blanche (Neuilly sur Sur Marne 93)

Cet hôpital psychiatrique est en cours de désaffectation progressive depuis 1995 et le développement d'une politique de sectorisation des activités hospitalières psychiatriques. L'activité de l'hôpital est désormais redéployée sur plusieurs arrondissements et établissements du nord et de l'est de Paris. Situé dans un vaste parc arboré l'établissement comprend trois tranches de bâtiment vides : un de la fin du 19<sup>ème</sup>, un autre du début du 20<sup>ème</sup> (années 1930) et un troisième des années 1970. Il est prévu que cet ensemble immobilier soit réhabilité en logement sociaux. En attendant la ville entend valoriser cet endroit et a contacté, pour se faire, la commission du film de Seine-Saint-Denis ainsi que des maisons de production pour mettre en avant ce patrimoine. Des séquences de *Femmes de l'ombre* ont été tournées dans ce lieu. En septembre 2009 la commission du film Ile-de-France a organisé auprès des professionnels du cinéma un *EducTour* pour leur faire connaître ce lieu impressionnant.



Une équipe de téléfilm avait installé ses bureaux dans l'un des bâtiments et maquillé un autre pour en faire un



commissariat).

Photos prises pendant l'*Eductour* organisé par la Région Ile-de-France et la Commission du film du Pôle audiovisuel du Nord Parisien, septembre 2010. Photo, G. Rot.

## 1.4 Mouvance des décors et des juridictions

### *La transformation des lieux*

Sociologues et anthropologues de l'urbain ont depuis longtemps identifié les bouleversements qui peuvent bousculer l'identité d'un quartier<sup>155</sup> liés aux changements économiques et sociaux qui l'affectent. Ces mouvements remettent en cause des décors anciens lorsque la modernité attaque certains lieux. Les témoignages de repéreur, ces professionnels chargés de la recherche de décors rendent bien compte des évolutions et des instabilités qui modifient l'espace des possibles en matière de recherche de lieux de tournage :

*« En Seine-Saint-Denis c'est un peu la fin de la transformation. Cela a été incroyable, le far ouest, une mine d'or de décors formidables parce que c'était un lieu très très dense d'ateliers, de bâtis, un peu atypique des volumes bizarres des ambiances particulières industrielles avec ce mélange de XIXe et XXe siècle. C'était super intéressant. Maintenant c'est un peu la fin car tout a été un peu exploité. Mais cela reste un endroit intéressant. » (Repéreur)*

*« Ce qui est valable aujourd'hui ne l'est plus demain. C'est comme tout ce qui est bureau, cela n'arrête pas... Des fois on ne trouve plus rien car le marché est super tendu et deux ans après ont a plein de mètres carrés sur les bras car les politiques changent... Il y a rarement des acquis, à chaque recherche il faut retenter le coup. Même des lieux connus, reconnus. Par exemple pour une publicité où j'ai été sollicitée, il y a peu de temps, il y avait un lieu pour lequel les droits à l'image de l'architecte étaient exorbitants. Personne n'y allait plus, j'ai pris mon téléphone, j'ai appelé la DAGP, j'ai discuté avec eux juste pour leur dire : « Est-ce que vous savez que le fait de demander autant fait qu'on ne filmera plus ce lieu ? » « Ah bon ?... » Et en un après midi j'ai fait baisser le prix de moitié. C'est vraiment un métier d'opiniâtreté. » (Assistante réalisatrice, spécialisée dans le repérage)*

*« A Paris il y a peu de rue où l'on peut tourner des films d'époque.. A cause des plots... et je ne parle pas des Vélib ! C'est lié à la transformation de Paris. C'est un peu comme la restauration de monument, il n'y a pas assez la notion de goût parfois cela dénature trop. Devant les gares ils ont fait des trucs moyens. Pourquoi mettre un pavé tout lisse qui va durer le temps qu'on s'en lasse ? Pourquoi ne pas retrouver quelque chose de pérenne qui va faire que la gare dans son aspect global n'a pas changé depuis 1900 ? Pourquoi vouloir faire absolument moderne et ne pas faire comme les italiens ou les anglais ? Je pense que cela coûte plus cher. On fait travailler des architectes, c'est un peu illusoire. C'est comme les tours, ils veulent faire cela dans Paris. Je trouve que c'est intéressant de garder quelque chose que l'on s'imagine intemporel. Ce qui est bien c'est que le quartier soit harmonieux. Bizarrement les villes très conservatrices sont très intéressantes pour le cinéma parce qu'ils ne touchent pas trop, ils ne changent pas les pavés, parce qu'ils sont radins et aussi parce qu'il y le goût du vieux. Senlis c'est une ville d'ancien régime, les gens viennent habiter dans une certaine ambiance. C'est comme Versailles... là il y a une couleur qui n'existe pas ailleurs. » (Repéreur)*

En même temps les modifications du paysage offrent de nouveaux territoires à explorer, de nouveaux sites architecturaux à investir, de nouveaux paysages à capter. La ville, la banlieue, et la campagne se transforment en permanence notamment sous l'effet des politiques d'aménagement urbain, mais également de l'évolution du prix du foncier, de l'activité économique et de la transformation des structures sociales. Nous avons vu

---

<sup>155</sup> HANNERZ Ulf, *Explorer la ville Élément d'anthropologie urbaine* Paris, Editions de Minuit, 1983 - Traduction et présentation par Isaac Joseph, p. 46. L'auteur évoque les travaux de Park et l'un de ses élèves, Zorbaugh qui, en 1929, avait décrit Chicago ainsi : « Des rues résidentielles qui étaient à la mode sont aujourd'hui le cœur d'un quartier de garnis ; les garnis ont cédé la place aux logements sociaux et ceux-ci ont été aménagés en studios et en boutiques. Les groupes sociaux se sont succédé les uns après les autres : le monde de la mode a disparu au profit des meublés et le quartier des meublés a accueilli la population interlope des taudis. Le Kilgubbin des Irlandais est devenu le Bas-fonds fumé des Suédois, puis la petite Sicile des Italiens, avant de devenir un quartier noir ».

combien la fermeture de certains sites industriels et inversement le réaménagement de friches, redéploient ou limitent ces espaces interstitiels dont le cinéma est friand.

*Vers une plus grande ouverture ?*

Mais la variation des espaces disponibles pour les tournages n'est pas uniquement une question de transformation structurelle, matérielle des lieux. Elle est aussi à mettre en rapport avec la construction de leur accessibilité, accessibilité qui dépend des autorisations accordées.

*« Sur ce film Y, il y avait besoin d'un réfectoire. Or il y a un réfectoire aux filles de la légion d'honneur à Saint-Denis. Il n'y a rien eu à faire... J'avais fait une visite guidée avec des photos prises discretos. C'était exactement ce que je voulais. Ils ne voulaient rien entendre et quelques années après je le vois en photo dans le Parisien : un film de Sophie Marceau qui avait été tourné là bas ! Voilà, ce n'était pas le bon moment, la surintendante avait peut être changé. Après je suis retournée en repérage. Il faut renouveler systématiquement bien souvent. A la Banque de France ils ont une très belle galerie, digne de la galerie des glaces qui a été ouverte uniquement pour Vatel et pour un autre film. En 50 ans ils ont ouvert deux fois leur galerie alors qu'ils ne s'en servent pas tous les jours. »*  
(Repéreuse)

Lieux privés ou lieux publics, lieux en attente d'une nouvelle destination, ou lieux au contraire affectés à une destination bien précise (comme les musées, les aéroports, les gares, écoles, usines, tour de bureaux) les juridictions territoriales sont éminemment diverses et signent en définitive à la fois l'ouverture du lieu (autorisé ou interdit), sa disponibilité temporaire (certains lieux sont ouverts sur des plages horaires bien définies comme les musées ou certains châteaux qui seront disponibles pour les tournages 1 jour par semaine), et ce qu'on peut y faire. En même temps elles ne sont pas figées et tout l'enjeu à la fois des professionnels du cinéma et des représentants des collectivités locales en charge de la valorisation territoriale est d'élargir les conditions de l'ouverture des lieux.

La prise de conscience de l'importance de l'emploi généré par les industries cinématographiques, les enjeux de marketing territorial ont conduit à la mise en place de politiques publiques plus actives au cours de la dernière décennie. Toutes ces dimensions socio-économiques sont évidemment étroitement mêlées puisque la notoriété culturelle d'un territoire participe à son attractivité et par ricochet à son dynamisme économique. Toutefois cette préoccupation de construire les conditions d'un meilleur accueil des tournages n'est pas encore partagée à tous les niveaux.

Ainsi des départements qui mettent en place des politiques d'accueil particulièrement dynamiques peuvent être confrontés à l'opposition de certaines municipalités qui voient d'un mauvais œil la présence d'équipes de tournage dont l'activité pourrait susciter des perturbations et des plaintes des citoyens-électeurs. Il arrive en effet que certains maires (d'arrondissements à Paris) fassent obstacle à l'obtention d'autorisation de stationnement pour des tournages en intérieur. A l'inverse on peut trouver dans un département qui ne s'est pas engagé dans une telle politique d'accueil (comme les Hauts-de-Seine) des municipalités qui se sont, elles, organisées pour faciliter l'accueil des tournages (par exemple à la ville de Suresnes). Ce millefeuille de registre d'intervention est parfois difficilement lisible et en tout cas fortement hétérogène et c'est avec celui-ci que doivent aussi composer les professionnels du cinéma. C'est aussi en vue de limiter les réticences



des communes et d'élargir les territoires d'accueil que la commission du film d'Ile-de-France a engagé récemment une campagne d'information et de communication auprès des municipalités franciliennes.

Mais la disponibilité des lieux pour le cinéma n'est pas réductible à une gestion des flux. Elle concerne également le contenu : on ne peut pas filmer n'importe quoi n'importe où. Certaines municipalités peuvent être réticentes à ce que des scènes de violences soient filmées.

*« Lorsque certaines communes nous disent « une scène de voyou on n'en veut pas ». C'est de la censure qui n'a pas lieu d'être, la rue c'est un lieu public dans la mesure où cela ne dérange pas du point de vue de la sécurité et de la voirie... On n'est pas là pour faire leur promotion. Ce n'est pas aux communes de dire ce qui est bien de faire comme film, la rue ne leur appartient pas et on n'est pas là pour faire la promotion de la région. Il y a eu un retournement « le film est un moyen de com. ». Non on n'est pas là pour faire ça avec les Chti ça ne s'arrange pas. On fait des œuvres de fiction. Personne ne reconnaît la rue.... » (Repéreur)*

La question est particulièrement sensible pour les églises et les établissements publics qui tiennent à maîtriser leur image. Il est ainsi interdit de filmer des scènes de meurtre dans le métro, ou des prises d'otage dans les aéroports et il est peu probable que des musées acceptent que l'on filme dans leurs lieux le vol d'une œuvre d'art<sup>156</sup>.

Toutefois la volonté politique (liée aussi à des considérations économiques) d'ouvrir d'avantage les lieux publics au tournage a conduit à des changements notables dans les politiques d'accueil. Le Louvre a récemment accueilli les tournages des *Feux de l'amour*, et l'on peut tout à fait imaginer qu'à terme, le château de Versailles qui s'est longtemps limité à autoriser le tournage de films d'époque, puisse accueillir un *James Bond* ou un film contemporain de Woody Allen ! L'armée a, depuis 2006, considérablement ouvert ses lieux qui ne sont plus uniquement réservés aux tournages de film *sur* l'armée<sup>157</sup> et compte bien faire école auprès d'autres ministères (dont ceux de la justice et la santé). 0,5 % du territoire national relève du ministère de la défense, ce qui en fait le premier « propriétaire » foncier de France, et l'on peut imaginer que l'ouverture au cinéma représente une belle opportunité pour accroître les rentrées d'argent. Voici les arguments mis en avant dans le document de communication rédigé pour les productions. Outre les lieux et la fourniture de certains matériels, le ministère peut assurer des conseils à l'écriture et même de l'aide la formation des acteurs.

#### **La défense accompagne vos projets audiovisuels (Dicod, 2008)**

« Par sa politique de promotion de l'image, le ministère de la Défense entretient des relations privilégiées avec tous les professionnels de l'audiovisuel et du cinéma. Afin de mieux soutenir vos projets, cette politique passe par une plus grande ouverture des sites militaires. Notre priorité est de mieux faire connaître notre patrimoine, nos savoir-faire et de vous accompagner dans la réalisation de vos production.

Le ministère de la défense détient un patrimoine immobilier d'une grande diversité (3500 sites) qui occupe 260 000 hectares, soit 0,5 % du territoire national. Le patrimoine de la Défense comprend notamment des grands camps, des champs de tir, des citadelles, des forts et batteries situés dans les Alpes et sur les façades

<sup>156</sup> Steven SODEBERGH en avait d'ailleurs fait les frais pour s'être vu refuser de filmer un camion sortant du Louvre avec la Joconde (*Ocean 12*).

<sup>157</sup> VULSER Nicole, « L'armée ouvre ses sites aux films », *Le Monde*, Dimanche 4, lundi 5 février 2007. « Quand l'armée plante le décor. », *Le film français*, n°3256, 11 avril 2008. Le ministère de la défense a même édité un *guide pratique des tournages*.

littorales, des sémaphores, des bases aériennes et navales, 260 monuments classés ou inscrits à l'inventaire des monuments historiques. [...]

Très souvent sollicités pour des tournages, les sites en extérieurs de la Défense sont largement répartis sur l'ensemble du territoire et des départements d'outre-mer. Ils comprennent notamment des camps, des champs de tir, des tarmacs de bases aériennes, des hangars et quais de bases navales qui sont autant de lieux très recherchés. Certains sont propices à la construction de décors entièrement adaptés à la mise en scène.

Les matériels militaires font également l'objet d'une mise à disposition. Celle-ci est faite à titre onéreux sous réserve de disponibilité opérationnelle et de non concurrence avec le secteur civil.

En région parisienne seront notamment concernés : le musée de l'air et de l'espace (Bourget), le musée de la marine (Trocadéro), le cercle national des armées (Place Saint Augustin)

Ces évolutions sont à situer par rapport à un contexte politique plus large où il est enjoint aux différents ministères et établissements publics de valoriser leur « patrimoine immatériel »<sup>158</sup>. Sous quelle condition la réforme des politiques publiques pourra-t-elle « profiter » au cinéma ? La question reste posée. Elle conduit en tout cas les établissements à travailler – avec l'appui de la commission du film d'Ile-de-France – autour de deux axes : la définition de grilles tarifaires et l'organisation des conditions d'accueil des tournages. C'est dans ce contexte qu'en mai 2008 on retrouvait à Cannes, le Ministère de la défense, le Centre des Monuments Nationaux et des représentants de différents musées pour faire valoir aux producteurs les atouts de leurs sites<sup>159</sup>.

*Le développement du numérique : quelle nouvelle donne ?*

Enfin, sans qu'il soit possible de prendre précisément la mesure du phénomène, le développement des technologies numériques peut avoir une incidence sur les multiples arbitrages évoqués concernant le choix des lieux (studio, décor « naturel », tournage en France ou à l'étranger). Le coût des technologies du numérique demeure encore très élevé – du moins pour le format de la majorité des productions françaises – pour faire certaines retouches de lieu – voir reconstruire entièrement certains décors. Mais il est probable qu'à terme, le perfectionnement de ces technologies et l'abaissement des coûts conduisent à revoir les pratiques et le rapport au(x) territoire(s). On peut faire l'hypothèse que les arbitrages se complexifieront puisqu'il faudra aussi se demander quelle sera la partie du décor qui pourra être élaborée au moyen des nouvelles technologies numériques. C'est à notre avis un enjeu fort qui se dessine au cours des dix prochaines années et qu'il conviendra d'examiner de plus près. Les grosses productions américaines hollywoodiennes sont déjà tentées de réduire leurs jours de tournages parisiens. En témoigne la pratique régulière des *establishing shot*, souvent évoquée par nos interlocuteurs.

<sup>158</sup> C'est une question éminemment politique et sensible pour certains « actifs ». C'est dans le cadre de la politique de « valorisation des actifs immatériels » que l'INA a en effet entrepris la commercialisation de ses archives alors même qu'elles pourraient être considérées comme relevant du domaine public, ou que l'Université de la Sorbonne a vendu sa marque. En 2007 l'Etat a créé l'Agence du patrimoine immatériel de l'Etat » (APIE), rattaché au ministère de l'économie, dont la mission est de recenser et valoriser le patrimoine dit « immatériel » de l'Etat, les lieux géographiques étant inscrits dans cette catégorie. L'APIE a été créée à la suite d'un rapport de Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet qui avaient évalué à plusieurs milliards d'euros les recettes que l'Etat pourrait tirer de ses actifs dits « immatériels ».

<sup>159</sup> ROBERT Martine, « Patrimoine de l'Etat : ' On tourne ! ' », *Les échos*, 15 mai 2008. Certains représentants de ces lieux étaient aussi présents au *Location Trade Show* en 2009.

## 2. LES PROFESSIONNELS DU DECOR

Nombreux sont les professionnels qui se mobilisent pour partir en quête de lieux capables de correspondre aux attentes plus ou moins éclectiques d'un réalisateur, mais aussi des lieux qui deviendront nécessairement, le temps d'un plan ou de plusieurs séquences, un espace de travail *et* un objet de travail.

### 2.1 Vers une professionnalisation du travail de repérage ?

*Les professionnels du cinéma, intermittents du spectacle*

Si le réalisateur intervient très en amont dans la quête des « gros décors » – ceux qui donneront une identité visuelle au film – l'essentiel de la recherche des décors est déléguée à d'autres professionnels. Traditionnellement dévolue au premier assistant réalisateur à la mise en scène et/ou au chef décorateur, délégué parfois au régisseur ce travail est de plus en plus souvent confié à des spécialistes qui ont fait la recherche de décors pour le cinéma ou la télévision leur métier. Les plus importantes productions s'offrent la plupart du temps les services de ces spécialistes (souvent d'anciens premiers assistants réalisateurs) comptant bénéficier de leur expérience et de leur carnet d'adresses afin de gagner en temps et en efficacité<sup>160</sup>. Le recours à des spécialistes des décors est à rapporter à la pression sur les temps de préparation et de production exigés des productions. Les contraintes de temps conduisent à recourir à des experts dont on attend une plus grande efficacité. Appelés par la profession « repéreurs », ils se définissent aussi, pour les plus expérimentés d'entre eux, comme premiers assistants à la réalisation en charge du repérage<sup>161</sup>. Voici comment l'une d'entre elle analyse l'évolution des métiers et l'émergence des spécialistes du décor :

*« Tout le monde peut faire des repérages. Il y a des productions qui mettent des stagiaires. Ce qu'ils ont de plus précieux ils le confient à un stagiaire, ils font déblayer le terrain par un stagiaire qui ne leur coûte rien. Ensuite, il y a le second assistant réalisateur qui fait du repérage. Le premier assistant s'occupe du plan de travail, fait du casting, le second assistant réalisateur fait du repérage c'est légitime. Maintenant de plus en plus de productions, parce qu'il y a moins de temps de préparation parce que les décors c'est de plus en plus compliqué, cher et précieux recourent à des repéreurs. Moins tu as de temps plus, c'est vital d'avoir vite les décors. Le métier s'est professionnalisé aussi à cause de cela. » (Première assistant à la réalisation en charge du repérage)*

Une association de repéreurs, l'association des repéreurs de cinéma (l'ARC), s'est récemment constituée pour tenter de structurer et faire reconnaître d'avantage cette 'profession' en émergence, qui n'est pas reconnue en tant que telle dans les conventions collectives. Il reste de nombreux autres corps de métiers sont impliqués dans la recherche et le choix des décors (régisseurs, décorateurs, chefs opérateurs notamment).

La quête d'un lieu s'apparente à un véritable jeu de piste territorial renouvelé à chaque

---

<sup>160</sup> Aux Etats Unis les professionnels de la recherche du décor sont les « Locations manager ». Rassemblés professionnellement dans le cadre de la *Location manager Guild*. Ils étaient représentés au *Location Trade Show* à Los Angeles. Cette profession couvre un champ de responsabilité plus large que les repéreurs français puisqu'ils suivent toute la chaîne de gestion des décors : de leur recherche jusqu'à la négociation des contrats avec les propriétaires (tâche qui en France est assurée par la régie, rattachée à la direction de production). Ils occupent une place importante dans la hiérarchie professionnelle des métiers du cinéma.

<sup>161</sup> Ce qui leur permet de revendiquer une rémunération correspondant à la grille salariale prévue pour les premiers assistants réalisateur, poste qu'ils ont d'ailleurs, pour beaucoup d'entre eux, souvent occupé dans une étape antérieure de leur carrière.

film. Cartes géographiques, ouvrages historiques, bases de données de photos accumulées au fil des repérages antérieurs, revues de presse, *Google map* : nombreux sont les objets et les outils mobilisés pour guider la recherche et s'orienter. Les moyens de locomotion utilisés pour ce faire sont à la hauteur des ambitions : de la marche à pied dans les rues de Paris, aux escapades à l'aurore et en voiture dans les zones sensibles de banlieue, au transport en zodiac avec les équipes de la brigade fluviale de la Seine, en passant par l'hélicoptère pour certains repérages aériens de paysages. Car il s'agit d'arpenter de nombreux territoires, de la ville urbaine saturée aux tranquilles villages du Vexin, « de la cité des Bosquets de Montfermeil » au « quartier des Bosquets du septième arrondissement de Paris » comme nous l'a rappelé avec humour un repéreur interviewé. Le périmètre de l'investigation n'est pas fixé d'emblée par le scénario. Les frontières sont aussi délimitées par les contraintes administratives ou financières dès lors que les aides sélectives sont attribuées sous condition de tourner dans le cadre d'un périmètre régional (ici la Région-Ile-de France) où, rappelons-le, lorsqu'il importe de ne pas rechercher un décor au-delà de la limite des 50 km de Paris afin de ne pas tomber dans le périmètre du défraiement obligatoire. Ce travail est autant un travail d'identification que de négociation avec les propriétaires ou gestionnaires de lieu.

Si un premier « tri » incombe généralement au repéreur/premier assistant en charge du repérage, en réalité les décors deviennent progressivement l'affaire de tous, et c'est par tâtonnement et élimination progressive que s'arrêtent les choix des lieux de tournage<sup>162</sup>. Chaque décor potentiellement intéressant fait l'objet de plusieurs repérages par différents membres de l'équipe, chacun étant amené à l'évaluer en fonction de ses propres critères professionnels. Ces repérages sont destinés à éprouver deux qualités essentielles : à la fois l'adéquation du lieu avec l'intention cinématographique et, plus largement, on le verra dans le troisième paragraphe, sa « praticabilité ».

#### **Un chef décorateur parle du choix des décors**

*« Le réalisateur lui travaille avec son premier assistant réalisateur qui va superviser les repéreurs. Le repérage peut être aussi fait par un deuxième assistant réalisateur. C'est très délicat parce qu'il faut avoir une espèce de finesse, il faut bien comprendre la mise en scène, il faut chercher des endroits avec des impératifs de mise en scène et en même temps des impératifs de décor qui ne sont pas seulement quelle esthétique obtenir. Il ne faut pas seulement l'esthétique du décor même mais voir comment ce décor va s'insérer dans la continuité de ce que l'on verra à l'image [...] Après cela se fait entre la mise en scène et la déco. [...] Cela peut arriver qu'en tant que chef décorateur on commence même à rentrer dans des repérages parce que c'est plus facile, parce qu'on a du mal à trouver des choses, c'est toujours très lié. L'idéal c'est d'avoir un assistant metteur en scène qui a une bonne intention, qui connaît bien son univers, c'est très lié. C'est souvent le cas en France. Le repéreur va amener un certain nombre de décors et ensuite il y a un choix, ensuite il y a des réunions avec le chef décorateur, la mise en scène, la lumière cela dépend du degré d'avancement du film et de toute façon il y aura ensuite des repérages avec les principaux chefs de postes sur une présélection. » (Chef décorateur)*

#### *Les sociétés de service privées*

Les professionnels du cinéma n'ont toutefois pas le monopole du « repérage » des lieux pour un usage cinématographique.

<sup>162</sup> Pour un développement sur les différents enjeux professionnels qui interviennent lors du choix d'un décor voir la troisième partie de ce chapitre.

Ce travail est aussi assuré à un autre niveau, par ce que nous pourrions appeler des « intermédiaires du marché des décors », par analogie aux intermédiaires du marché du travail que représentent les agences de casting. En effet, des agences immobilières consacrées au cinéma se sont constituées depuis le milieu des années 1980 sur la place de Paris pour proposer la location d'appartements privés<sup>163</sup>.

### Principales agences privées de location en région parisienne

<b>MIRES</b>	Première agence spécialisée, créé en 1985 Par Catherine Gamard 108, rue Vieille du Temple 75003 Paris <a href="mailto:mires@miresparis.com">mires@miresparis.com</a>
<b>20 000 LIEUX</b>	5, Cité du Petit Thouars 75003 Paris <a href="http://www.20000lieux.com/">http://www.20000lieux.com/</a>
<b>REPertoire</b>	16, rue Jacquemont 75017 Paris <a href="http://www.agence-repertoire.com/">http://www.agence-repertoire.com/</a>
<b>007 PRODUCTION</b>	« Agence de location de lieux de tournage, shooting photos et événementiels » 22, rue traversière, 92100 Boulogne-Billancourt <a href="http://www.007-production.fr">www.007-production.fr</a>
<b>A SCREEN Location</b>	62, avenue Claude Vellefaux 75010 Paris <a href="http://www.AScreenLocation.com">www.AScreenLocation.com</a>
<b>CINEDECORS</b>	8 rue Lemercier 75017 Paris <a href="http://www.cinedecor.fr">www.cinedecor.fr</a>

Ces agences permettent également aux réalisateurs de se décharger d'une partie des démarches administratives à faire vis-à-vis des particuliers. Tous les repéreur et réalisateurs rencontrés reconnaissent l'intérêt qu'il peut y avoir à solliciter une agence qui réalise en réalité, la part « de sale boulot »<sup>164</sup> que représente souvent la recherche et la négociation des appartements privés même si pour les repéreur leur présence est aussi une concurrence.

*« Alors les agences de repérage... Tout dépend comment ils bossent et comment ils envisagent leur travail. Historiquement l'agence Mires créée par C. Gamard fut la première agence créée. Ensuite il y a eu 20 000 lieux mais plus tard. Les agences c'est très précieux sur Paris. Pourquoi ? Car il y a une recrudescence de tournages parisiens. Quand on tourne à Paris on nous demande des appartements, grands, petits, haussmanniens, hôtel particulier, modernes High Tech, loft, ah le loft on en a mangé du loft ! Donc il y a une demande énorme. Cela veut dire que sans agence c'est du porte à porte, appeler les agences immobilières, les syndicats, un cauchemar... Maintenant tu as des digicodes partout, tu ne rentres nulle part, les concierges dans le 16ème te traitent comme si tu étais un saltimbanque et les agents immobiliers ne veulent pas te prendre au téléphone. Souvent dans les agences les photos, au mieux c'est Marie Claire Maison au pire ce sont des photos où tu ne vois rien. Pourtant il y a des règles : prendre des champs et des contre champs. Il y a des photos correctes chez Catherine Gamard. Sinon on te propose parfois n'importe quoi : une pièce de 22 m2 qu'on te vend comme une salle de bal. Donc il faut faire attention. Ils ont un discours vis-à-vis du particulier qui n'est pas aussi complet que le nôtre. Ils ne font pas vraiment le tableau noir de ce que c'est d'avoir un film chez soi. Ce sont des gens qui n'ont pas tourné. Les problèmes d'accès, de son, de parking, ils*

<sup>163</sup> Les rémunérations payées aux propriétaires se situent entre 1 000 à 2 000 euros/ jour pour un pavillon en banlieue de 1 500 à 3 500 euros / jour pour un appartement spacieux dans Paris.

<sup>164</sup> Au sens qu'Everett Hughes donne à ce terme.

*sont censés s'en préoccuper mais ils ne le font pas toujours sérieusement, pas avec une exigence de logistique. Ce qui est présenté dans les agences reste sujet à caution. Moi je me sers des agences mais je ne montre jamais un appartement que je n'ai pas vu. Sérieusement je ne prendrai pas le risque de ne pas aller voir le lieu car une fois sur trois le décor n'est pas praticable. » (Repéreur)*

Enfin, même si nous n'avons pas identifié d'évolution significative en ce sens en France, il n'est pas impossible que dans le cadre d'un développement d'un marché du film internationalisé, se constituent à terme, d'autres sociétés de service dédiées au cinéma et à la télévision. De telles sociétés, que l'on pourrait qualifier « d'intermédiation », se constituent déjà en Europe de l'Est mais aussi en Amérique du Sud pour faciliter l'accueil des tournages ; des sociétés spécialisées dans le conseil fiscal destinées à aider les producteurs à tirer profit des nombreux – mais peu lisibles – dispositifs d'incitation officient également au Etats Unis<sup>165</sup>.

#### *Les commissions du film et autres interlocuteurs territoriaux*

De leur côté, les collectivités locales aident aussi à la recherche des décors et organisent l'accueil des tournages en constituant des bases de données des décors intéressants dès lors qu'ils relèvent du domaine public. Les actions de marketing territorial leur sont également dévolues. Cette activité a émergé au milieu des années 1990 en France : la première commission du film française départementale a été créée en 1991 dans le Var tandis que la première commission Régionale du film est celle de la Région Rhône-Alpes créée en 1994, un an avant la création d'une « tête de réseau » (Film France) missionnée par le CNC. Elle se structure désormais sur l'ensemble du territoire français dans le cadre du réseau national qui regroupe une quarantaine de bureaux et commissions du film déployés à une échelle régionale mais aussi départementale et parfois même municipale. La tête de ce réseau est assurée par Film France, organisation créée en 1995 par le CNC. Ces commissions s'adossent sur des structures juridiques variables : associations (c'est le cas du pôle audiovisuel de la Seine-Saint-Denis, qui comprend une commission du film), EPCC (Commission du film de la Région Ile-de-France)<sup>166</sup>. Par ailleurs certains départements qui n'ont pas mis en œuvre de commissions *ad hoc* inscrivent l'activité d'accueil des tournages et de promotion des territoires dans d'autres structures comme par exemple le comité départemental du tourisme (on trouve cette configuration dans les Yvelines), ou la direction de l'action culturelle du Conseil général (dans le Val d'Oise). La multiplicité de ces rattachements est un indice de la diversité des enjeux d'une activité au croisement de l'économie et de la culture.

En Ile-de-France si quelques départements sont en retrait, laissant la responsabilité de cette activité de promotion à la Commission régionale, d'autres sont particulièrement actifs, en particulier la Seine-Saint-Denis, le Val d'Oise, la Seine et Marne ou encore les Yvelines.

En raison de l'importance de l'emploi lié à l'industrie cinématographique et audiovisuel généré en Ile-de-France et dans la mesure où la Région mais aussi la mission cinéma de la

---

<sup>165</sup>Signe de l'émergence de certaine « niches » de nouveaux professionnels de l'intermédiation, voir la présentation de la société de service de Debbie Elbin, ancienne productrice ayant monté une entreprise de ce type <http://www.psusa.info/>. Cette initiative s'inscrit dans le prolongement d'une carrière professionnelle internationale.

<sup>166</sup>Conseil régional d'Ile-de-France, Rapport N° CR11-03 *Création de l'établissement Public de coopération culturelle « Commission Ile-de-France Tournages et images »*, présenté par Jean-Paul Huchon, mars 2003.

ville de Paris ont reçu des moyens importants pour soutenir l'industrie cinématographique on peut concevoir que les équilibres soient parfois délicats à gérer entre les différentes parties prenantes. Il peut y avoir de temps à autre certains chevauchements de compétences décelables entre les collectivités territoriales. Cette répartition parfois un peu incertaine des champs d'actions est-elle pour autant problématique ? Nous ne le pensons pas. L'émulation territoriale participe à l'existence d'un fort activisme en matière de valorisation territoriale d'autant moins redondant que le territoire est vaste. Surtout, au-delà d'une inéluctable concurrence interterritoriale, les différents « promoteurs » du territoire cohabitent globalement de manière complémentaire pour la réalisation d'opérations communes. Ils forment les différents points d'un maillage territorial qui sont autant de portes d'entrées pour préparer le déroulement d'un tournage sur les différentes parcelles de territoire.

Toutefois les intermittents qui souhaitent faire du repérage leur activité professionnelle exclusive ne voient pas toujours d'un bon œil ces institutions lorsqu'elles entreprennent des activités de recherche de décor ce qui ne les empêche pas de solliciter de temps à autre les commissions lors de la recherche de lieux ou même de participer aux activités proposées (comme les EducTour). Il est rare toutefois que les commissions du film se substituent totalement à ceux qui ont la responsabilité, sur un film donné de chercher les décors. En effet ce travail n'est certainement pas réductible au choix d'un décor « pioché » à partir du tri d'une base de données préexistantes, tant la spécificité des demandes (uniques à chaque film) et l'évolution des lieux (en termes d'accessibilité, de dégradation, d'aménagement et de tarification) nécessitent une actualisation permanente sur le terrain et une bonne connaissance du projet mais aussi des attendus précis des différents corps de métier rassemblés.

## **2.2 Les représentants des établissements publics, de nouvelles professionnalités ?**

Ce mouvement de professionnalisation qui touche un certain nombre d'activités liées à l'inscription territoriale des tournages concerne également les établissements publics de la culture incités depuis le milieu des années 2000 à mettre en place des politiques d'accueil spécifiques. « Chargés de développement » (Château de Fontainebleau) ; « Responsable de la location d'espace et du mécénat » (Musée Rodin) ; « Responsable du service des manifestations privées et des tournages » (Musée du Louvre) ; Chargé des publics (Manufacture de Sèvres) ; Responsable des tournages rattaché à délégation à la communication (Bibliothèque Nationale de France) ; ou au « Service de la communication et du mécénat. Tournages et prise de vue » (Musée d'Orsay) : les dénominations varient mais elles indiquent bien que ces établissements mettent en place des fonctions dédiées à la valorisation économique et médiatique des lieux. Toutefois accueillir un tournage dans une organisation qui n'est pas faite pour cette activité ne s'improvise pas et nombreux sont les établissements qui sont encore en phase d'apprentissage.

Les voies pour préparer l'accueil des tournages ne convergent pas toujours, aussi parce que les établissements ont des contraintes elles-mêmes spécifiques. La participation à une

rencontre organisée par la commission du film le 17 mars 2009<sup>167</sup> a permis de mettre au jour des différences. La pluralité des manières de procéder, les décalages dans les degrés d'ouverture souhaités et possibles, la manière d'envisager les formes de valorisation, renseignaient autant sur la façon de penser la valorisation territoriale que sur la nature des contraintes rencontrées pour chaque établissement. Ces pluralités des modes d'action, les interrogations ou les réactions exprimées suite à la présentation de certaines expériences ont permis de faire ressortir la complexité de la tâche d'accueillir une organisation éphémère (une équipe de film) sur un temps et dans un espace donné, non destiné *a priori* à cette « rencontre » quelque peu improbable. Si certains représentants de ces établissements avaient déjà une longue expérience d'accueil des tournages, d'autres étaient plus novices et avides de retours d'expérience. La plupart des responsables d'établissements étaient en quête de « bonnes pratiques » mais aussi de réponses à des questions souvent délicates. Comment définir un « juste prix » en contrepartie d'une mise à disposition d'un décor ? Comment rendre compatibles les contraintes de l'organisation accueillante avec celles d'un tournage ? Comment construire une relation de service appropriée, indissociable de la mise à disposition d'un décor spécifique ? Toutes ces questions ne sont pas nouvelles. Elles sont nées dès l'instant où les cinéastes sont sortis des studios pour tourner en décor naturel. Mais l'intérêt qu'elles suscitent aujourd'hui est vif dans un contexte de restriction budgétaire et de réforme générale des politiques publiques où l'on demande aux responsables des établissements publics de chercher des ressources propres de financement. Les enjeux ne se limitent pas à cet aspect financier puisque d'autres dimensions plus symboliques sont à prendre en considération dès lors que le cinéma peut, de fait, participer à la construction d'une certaine image du lieu et, ce faisant, à sa notoriété.

#### **Les professionnels des tournages des établissements publics**

Au cours de la journée organisée par la Commission du film Ile-de-France à laquelle nous avons été conviée, plusieurs exemples de « politique d'accueil », témoignant d'une professionnalisation des politiques d'accueil des tournages ont été évoqués lors de l'intervention de représentants de différents établissements qui ont présenté leur activité.

La *Cité Universitaire* accueille une quarantaine de tournages par an (100 000 euros de chiffre d'affaire). Ce site de 34 hectares dispose d'un potentiel de décors très appréciés (un parc et 40 maisons de style différent, de nombreuses commodités spatiales) par les équipes de tournage. Toutefois (entorse aux exigences contemporaines de développement durable !) les équipes doivent apporter leur groupe électrogène. L'accueil des tournages, dont la réorganisation récente a été pensée en coopération avec l'équipe de la Commission du film d'Ile-de-France, fonctionne désormais en duo : une personne accompagne les repérages, une autre présente sur le tournage, s'assure de son bon déroulement. Cette déclinaison des modalités d'accompagnement des tournages répond à l'intérêt de la formule du « guichet unique » à chaque moment de la phase de préparation puis de réalisation du film. La présence de personnes dédiées et disponibles à même de répondre aux sollicitations pendant toute la période du tournage répond à la volonté de construire une relation de service efficace. Il a été rappelé combien il importait que cette responsabilité soit confiée à des personnes ayant l'autorité suffisante pour prendre des décisions rapidement et répondre aux demandes d'information des productions nationales ou internationales.

<sup>167</sup> Un compte rendu de cette rencontre, dont certains éléments sont repris ici a été réalisé par mes soins à la demande du directeur de la commission du film Ile de France et communiquée ensuite à l'ensemble des participants. ROT Gwenaële  
*Note sur la rencontre du 17 mars 2009, Hôtel Scribe, Paris.*



La RATP, pour ce qui la concerne, accueille le tournage de 50 films par an dont une trentaine de longs métrages. Le « métro » s'impose souvent comme décor dès lors qu'il s'agit de situer des scènes dans Paris. Les contraintes de sécurité et de gestion des flux des voyageurs auxquelles la RATP est confrontée impliquent la mise en place de dispositifs idoines d'encadrement des tournages qui ne sont pas toujours compris ou acceptés par les équipes. En effet, les transports en commun fonctionnent sept jours sur sept, et il importe que les perturbations liées aux tournages (en particulier sur la ligne 6 très prisée par les cinéastes..) soient minimisées. Aussi des conditions souvent drastiques sont imposées : équipe légère, temps réduit, horaires spécifiques etc....

Notons que ces professionnels occupent au sein de leur organisation une position qui n'est pas toujours évidente à assumer surtout si la fonction qu'ils occupent est nouvelle. En effet, des problématiques de hiérarchie et d'intérêts contradictoires peuvent apparaître dès lors que surgissent des réticences soit du personnel qui n'est pas toujours disposé à faire des heures supplémentaires pour encadrer les tournages, soit des conservateurs de musée qui craignent parfois pour la sécurité des œuvres et des lieux.

L'évolution vers une structuration de l'activité au sein de ces établissements d'accueil et d'une plus grande transparence tarifaire n'est pas sans préoccuper les professionnels du cinéma, repéreurs en premier lieu, mais aussi les directeurs de production dont certains s'inquiètent de la formalisation des politiques tarifaires. Ils craignent en effet qu'elles se traduisent par une moindre flexibilité des prix et limitent les possibilités d'ajustement au cas par cas. L'analyse faite – non sans passion – par des assistants réalisateurs en charge des repérages explicite bien la nature des craintes exprimés et des dilemmes rencontrés :

*« Je suis ambiguë par rapport à cela. C'est positif mais on risque une inflation en termes de prix parce quand le Ministère de la culture dit : « ouvrons au privé », qui cela intéresse d'abord ? Ce merveilleux univers de l'événementiel ! La France entière devient un endroit à louer pour et donc Monsieur Toshiba privatise la Pyramide du Louvre sans aucun souci toute la nuit et cela vaut très très cher. Avant j'appelais le service de la communication de ces établissements, maintenant on me passe systématiquement « le service de la location des espaces ». Le glissement de langage n'est pas anodin. Et il n'y a aucune différence entre un événement artistique majeur qui va être un film extrêmement important, qui pérennise un lieu, qui l'installe dans un projet extrêmement valorisant et l'événementiel. Tu te retrouves avec la location d'espace où l'on va te parler de dates et de tarifs, de tarifs et de dates. On leur met de la pression pour rentabiliser. On est en concurrence frontale avec des gens qui ont énormément plus d'argent que nous et qui induisent un aspect totalement financier à la chose et alors là il faut ramer pour faire naître une vague lueur dans leurs yeux. J'aimais mieux passer 4 jours au téléphone pour que le 4<sup>ème</sup> jour il cède parce que j'ai pu le convaincre alors qu'il a dit non à tout le monde. Maintenant pour dire oui ils disent oui... mais les lieux sont moins disponibles et ils sont pris d'assaut, pour des défilés de mode, la présentation de produits, les petits déjeuners d'affaire. Qu'est ce que c'est que ces boulots où les gens passent leur vie en petits déjeuners ? Ils ont des budgets pharaoniques et nous on passe derrière et on est considéré comme des tziganes tellement on ne jongle pas dans la même catégorie... »*

*« C'est le gain d'une professionnalisation. Au départ quand j'ai commencé à bosser on avait à faire à tout et à n'importe qui dans les institutions. Coup de bol soit tu tombais sur quelqu'un d'éveillé, soit tu te trouvais avec des « non reflexes »... ceux qui disent non par réflexe... et il fallait revenir. C'est évident maintenant on a affaire à des gens qui sont formés, qui connaissent les problèmes de logistique aussi bien que les régisseurs. C'est un gros avantage mais quand c'est trop calibré on a du mal à avoir de la souplesse alors qu'on ne travaille que la dessus... Quand la commission du film dit : « on a une grille de tarifs c'est formidable », pour nous cela ne l'est pas car on n'est plus en tête à tête avec quelqu'un à qui on propose un projet spécifique pour une économie spécifique. C'est le tarif point. Tous ces gens ont perdu de la liberté qui était la leur, leur liberté était de faire selon leur bon vouloir. Nous nous sommes que du cas particulier, que du sur mesure, que du truc qui ne ressemble pas à celui d'avant.»*

Incontestablement on assiste depuis moins d'une dizaine d'années à une

professionnalisation des personnels qui se consacrent à l'accueil des tournages. Cette professionnalisation rend possible et même favorise, une plus grande visibilité des lieux disponibles. Mais la question de la construction de l'attractivité territoriale n'est pas dissociable de sa valorisation économique. Des tarifs trop élevés peuvent avoir des effets dissuasifs. Tout devient dès lors une question de dosage entre l'intérêt esthétique du lieu, sa proximité géographique, sa praticabilité et son coût.



Figure 22 La cité U est un lieu très apprécié des cinéastes en raison de la diversité des décors et de la commodité logistique (espace pour garer les camions), Photo G. Rot 2009 à l'occasion d'un *Eductour* organisé par la Commission du film d'Ile-de-France. Tournage d'une publicité (ci-dessus) et à droite intérieur futuriste d'une des maisons.



### 3. DE L'IDEE A LA REALITE

*« En général on est cantonné à l'Ile-de-France même des films censés être ailleurs il faut tourner en Ile-de-France car les équipes habitent Paris. Cela coûte très cher de tourner une journée en province [...] Pour un film qui devait se tourner dans un désert j'ai proposé le désert de Fontainebleau et surtout la mer de sable... Comme c'était un pastiche... donc je me disais : « pourquoi pas » donc si c'est un peu merdique cela pouvait rajouter un effet comique. Finalement ils sont allés tourner en Espagne. Sur un autre film, il fallait que je trouve l'Auvergne à Paris... je l'ai trouvée dans le Vexin. C'est un peu tiré par les cheveux (rires)» (Repéreuse)*

Si les lieux « aptes » au tournage, sont, on va le voir, plus difficiles à trouver qu'on ne l'imagine, d'un autre côté les possibilités de (re)composition que le cinéma rend possible grâce au cadrage et au montage ouvrent un certain nombre de perspectives inattendues. Le cinéaste Russe Koulechov (1899-1970)<sup>168</sup> parlait de « paysage artificiel » et de « géographie imaginaire » pour évoquer la puissance du montage cinématographique capable de produire de nouveaux paysages « à partir d'éléments tirés du monde sensible »<sup>169</sup>. Cette créativité du montage mais également celle qu'apporte le travail de décoration qui peut être fait *sur* les décors dits « naturels » ouvrent des perspectives de représentations multiples. Même en puisant dans des décors « naturels », le cinéma est en mesure de représenter un nouvel espace filmique qui n'existe pas dans la réalité.

#### 3.1 Lieux rêvé, lieux proposés, composer avec l'existant

##### *Traductions*

La recherche d'un décor suppose un travail de traduction d'une description littéraire (formalisée dans le scénario) en une image relevant d'une réalité concrète. Il s'agit d'établir des correspondances entre une idée (parfois inspirée d'une réalité, lorsque le réalisateur ou le scénariste ont décrit le contexte géographique de la scène en s'inspirant de lieux préalablement identifiés), et des *possibles* relativement limités comme le suggère ce témoignage d'un professionnel du décor :

*« Cette séquence a été tournée dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement le long du canal alors que la scène est censée se dérouler en banlieue. Au début ce n'était pas du tout cela qui était prévu dans le scénario c'était une autoroute... on s'était dit la A 14. Pour la première fois le réalisateur accepte de tourner dans des décors d'architecture récente dont l'A 14 mais bloquer l'autoroute pendant 4 nuits, faire des cascades le pont par-dessus cela allait être difficile ! Donc j'ai pris les plans de banlieue et j'ai pris tous les endroits où une route passait sous une autre. La contrainte c'est il fallait une route avec deux ponts à des dizaines de mètres d'intervalle avec un cul de sac (mais on pouvait le créer). C'était une configuration très précise, le réalisateur m'a fait dix fois le dessin. J'ai travaillé sur le plan et Google earth. Ce décor c'est finalement le réalisateur qui l'a trouvé. C'était un décor que je lui avais proposé au tout début. Il m'avait dit « montre moi tout ce que tu as en réserve ». Je lui avais fait une petite sélection dont ce fameux pont là dans le XIX<sup>e</sup> car cela correspondait bien à son univers [cette repéreuse n'en était pas à son premier film avec ce réalisateur et connaissait bien ce qu'il appréciait] et il n'avait rien dit. Mais je n'avais pas proposé ce pont pour ce décor là précisément. Il y a des décors qui ont été choisis comme cela tout de suite d'ailleurs. Finalement, ce fut un décor très pénible à trouver... j'ai fait toute la banlieue parisienne. » (Repéreuse)*

Esquissant le portrait d'un « maître en paysage » imaginaire, Pierre Sansot écrivait : « tout comme certains êtres manient fort bien les relations abstraites ou que d'autres ont une

<sup>168</sup> KOULECHOV Lev, *L'art du cinéma et autres écrits*, Paris, l'âge d'homme, 1994. Pour une présentation des expériences de Koulechov voir BLANCHARD Gérard « Le montage cinématographique : un exercice pédagogique », *Communication et langages*, n°32, 1976, p. 51-71.

<sup>169</sup> JUAN Myriam, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *op.cit.*

intelligence verbale remarquable, d'autres encore sont plus aptes à entendre un paysage, ses points forts, ses inachèvements, ses lignes de cohérence, ses formes virtuelles de dispersion, d'éclatement »<sup>170</sup>. On pourrait transposer ces qualités à celles, adressées à l'égard des professionnels du cinéma en charge du repérage, qui doivent intégrer d'autres paramètres en rapport avec les modalités très concrètes du tournage :

*« Nous on fait un dépouillement du décor. On relève séquence par séquence pour identifier les lieux... pour certains décors peut être qu'on va séparer l'intérieur de l'extérieur, les bureaux des parkings, soit pour des raisons de facilité car on aura du mal à trouver les deux au même endroit. Soit parce que le parking il va le mettre ailleurs en fonction du plan de travail, des disponibilités du comédien. Une fois qu'on a fait ce dépouillement on rencontre le réalisateur et on essaye de le faire parler sur son idée. Bien souvent quand même à part peut être les décors principaux où la description n'est pas toujours : « un café », un « appartement bourgeois ». Cela peut être mille choses. Peut être qu'on est à coté de la plaque en fonction de l'idée qu'on s'en fait. Certains plans vont être filmés très serrés et certains réalisateurs vont dire « Ne t'embête pas la scène va être très intime en plan serré ». On va essayer de dégager un peu l'essence du décor. On sait ce qui s'y tourne puisqu'on a lu les séquences, donc on essaye de voir ce qui va être primordial dans le décor. Par exemple, est-ce que ce sont les circulations qui comptent avant tout ? C'est à dire la possibilité d'avoir tout d'un coup, où il va pouvoir déployer sa mise en scène avec plus de liberté que dans un lieu qui va le contraindre... et de se dire par exemple que la déco c'est moins important que la circulation ... Parce que à un moment donné il va falloir faire des choix sur ce qui est primordial sur tel décor. Et puis il y a des réalisateurs qui ne savent pas expliquer. C'est plus simple ou plus compliqué ? C'est plus compliqué car il y a des réalisateurs qui ne savent pas se représenter l'espace. Quand on leur montre des photos ils ont l'impression que c'est là où ils vont tourner. Après il y a tous les cas de figure, les réalisateurs qui sont tellement angoissés et qu'ils ne veulent pas décider et puis il y a ceux qui savent très bien ce qu'ils veulent et qui sont aussi prêts à des propositions. L'architecture d'un lieu cela va concerner les fenêtres, les portes, les moulures, le rapport intérieur extérieur etc. » (Première assistante en charge du repérage)*

La perception mobilise l'imaginaire partagé avec le réalisateur en fonction de ce qu'il a pu transmettre parfois via l'entremise de reprographies de peintures, de photos, ou même d'anciens films. Le scénario n'est donc pas le seul outil de décryptage de l'intentionnalité du réalisateur, d'autres appuis sont nécessaires pour orienter le repérage, guider la perception.

La confrontation entre le lieu rêvé et le lieu proposé, les déceptions qu'elle engendre parfois, conduisent à affiner l'explicitation des attentes par tâtonnement et éliminations successives.

*« Ils nous contactent : « on cherche un bâtiment de régiment d'armée de terre qu'on doit trouver dans un rayon de 50 Km de Paris ». J'appelle mon collègue de l'armée de terre il me dit : Rambouillet. Cela ne leur convenait pas car c'était un grand truc de 15 étages... Dans leur inconscient collectif, un régiment c'est forcément du rez-de-chaussée. En fait cela ressemble à ce qu'ils ont connu quand ils ont fait leur service militaire il y a 20 ans ! Il fallait qu'ils filment le bureau du colonel et il y avait aussi une séquence dans la chambre d'un sous officier. Il faut savoir qu'aujourd'hui en 2008 une chambre de sous off c'est comme une chambre de Campanile. Le réalisateur me dit : « ce n'est pas ce que je veux ». Il avait en tête un truc dépouillé, un lit picot en barre de fer, un tabouret peint en gris, une armoire métallique qui sert de vestiaire et une ampoule qui pend... Il me dit : « ce que vous me présentez, cela ne va pas être crédible pour le grand public ». D'un coté ils veulent quelque chose de réaliste mais il y a une distorsion entre l'image qu'ils se font de la « réalité » et la « réalité » ! Du coup on a été à Brétigny-sur-Orge et là, ils ont trouvé ce qu'ils voulaient : des bâtiments d'un étage à perte de vue, une grande cour centrale, le drapeau, le hangar à coté, ce qui correspond pour eux à un « régiment ». (Responsable militaire chargé de l'accueil tournages).*

<sup>170</sup> SANSOT Pierre, *Variations paysagère*, Paris, Petite bibliothèque Payot, [1983] 2009, p. 21.

## Recompositions

Se mettre d'accord sur les attendus est rarement suffisant pour trouver la perle rare. A défaut d'exister « en réalité » (où d'être accessible), celle-ci doit être recomposée. L'œil du repéreur sera attentif aux qualités esthétiques mais aussi à la malléabilité du lieu. Pour reprendre les exemples de Pierre Sansot, une Mairie peut ressembler à une banque et une école à une prison, ces confusions des apparences est une ressource.

La recherche d'un décor s'apparente dès lors à la quête de différentes pièces d'un puzzle dont on espère qu'une fois rassemblées elles feront illusion. Le cas de la représentation de châteaux au cinéma est emblématique de la gestion de ce type de contrainte : *Palais Royal* de Valérie Lemerrier, *Marie Antoinette* de Sofia Coppola, les *Visiteurs* de Jean Marie Poiré, ou encore *Molière*, de Laurent Tirard ont été tournés dans plusieurs châteaux, alors qu'à l'écran c'est un lieu unique qui est représenté.

*« C'est très proche de la cuisine ce qu'on fait, une cuisine mentale. C'est pour cela que la couleur générale du film c'est un peu comme en post-prod quand ils font un étalonnage... Je lis le scénario, je mets ce que j'aimerais bien avoir, ce qui des fois n'est pas du tout possible. Il y a des périodes intermédiaires la Renaissance ou le 17<sup>e</sup> siècle qui ont été détruites par le 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> ...Par ailleurs trouver des choses intégralement 19<sup>e</sup> en certain style ce n'est pas évident... Des propriétaires qui ont de l'argent ont pu mettre à jour leur déco ; Ils vont faire une pièce 60, une pièce cuir de Cordou fin 19<sup>e</sup>, mais ils ont rarement une pièce du 17<sup>e</sup> donc pour faire un décor 17<sup>e</sup> il faut partir de différents châteaux mais il n'y a plus les boiseries ou en partie et il faut essayer de reconstituer cela. Des fois on trouve dans un château un bout et dans un autre château on va trouver un autre bout de château, et puis l'extérieur autre part, les greniers encore autre part. Après il y a le problème du plan de travail, la disponibilité des lieux, des acteurs. Ensuite c'est le travail de l'assistant qui dira finalement ce n'est pas possible. Dans certains films ils font tout pour s'adapter au lieu du scénario parce que c'est primordial... selon les films... Dans certains films le déco s'en fout... après cela dépend comment ils filment, on peut cadrer d'une telle façon qu'il n'y a pas une partie de décor. ... »*

Trois gares parisiennes ont été nécessaires pour en représenter une seule (la gare du Nord) dans *Adèle Blanc Sec*, comme le précise la brochure du « parcours cinéma » consacrée au film de Luc Besson :

*« La gare signée Jacques Hittorff date de 1861, elle est reliée au métro en 1906 et sera rénovée en 1998. Elle offre une façade classique autour d'un arc de triomphe et de 23 statues symbolisant des grandes villes d'Europe et du nord de la France. Les voyageurs venus de Londres, d'Amsterdam, de banlieue et du métro s'y rejoignent. Elle a inspiré nombre de cinéastes, notamment Alain Robbe-Grillet dans *Trans-Europ-Express* (1966), Patrice Leconte pour *Monsieur Hire* (1989), Yvan Attal pour *Ma femme est une actrice* (2001), Jean-Pierre Jeunet pour *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), ou encore Steven Soderbergh pour *Ocean's Twelve* (2004)... Quant à *Adèle Blanc-Sec*, trois gares ont été utilisées pour le tournage : son train arrive gare Saint-Lazare, elle foule le quai gare d'Austerlitz et sort gare du Nord... »*<sup>171</sup>

Il est en effet difficile de trouver sur un seul lieu l'ensemble des « qualités » attendues pour des raisons de disponibilités d'espace, d'anachronisme, d'accès, ou de coût. Trouver « un » décor suppose alors un important travail de « déconstruction » qui implique de la part des professionnels en charge du repérage, une bonne connaissance du processus de fabrication d'un film et des opportunités d'ajustement en post production. Il importe de se projeter dans l'espace des possibles et bien connaître, pour ce faire, les possibilités d'intervention des corps de métier qui prendront le relais pour travailler sur le décor et faire illusion. On

<sup>171</sup> Fiche numéro 12, éditée par la Mission cinéma de la ville de Paris.

ne cherche pas forcément le décor le plus immédiatement ressemblant, mais celui qui rend possible certaines transformations. C'est aussi tout l'environnement du décor qui est exploré dans la recherche des lieux.

*A la recherche du « double » : prendre des lieux pour ce qu'ils ne sont pas*

Des lieux comme les prisons, les hôpitaux, les autoroutes où encore le Palais de l'Élysée ou des « intérieurs de ministère » sont parfois difficilement accessibles pour les équipes de tournage parce qu'ils sont des espaces où se déroulent des activités sensibles ou dangereuses (soin des malades, surveillance pénitentiaire, représentation politique, circulation routière). Certains lieux recherchés (Château de Versailles, Musée du Louvre, Conciergerie) peuvent accueillir des tournages mais à des coûts que ne peuvent s'offrir certaines productions. D'autres enfin présentent des contraintes de praticabilité (bruits, formes d'accessibilité).

Le repérage consiste alors à identifier des lieux pouvant se prêter à peu de frais au travestissement. On choisira des lieux pour ce qu'ils ne sont pas parce qu'ils peuvent faire office de « double ». Nous avons vu que de grandes capitales font la promotion de leur territoire en mettant en avant l'importance des lieux de substitution : on peut filmer Paris à Prague, New York à Vancouver ou cas plus étonnant (et exceptionnel, il faut bien le reconnaître), les Etats-Unis en région Parisienne comme dans le film *Qui a tué Paméla Rose ?*

*« Dans Qui a tué Paméla Rose ? Quand vous regardez ce film il est impossible de dire que c'est en région Parisienne. Ils sont venus me voir : « tu vas faire deux semaines de repérage est ce que tu penses que tu pourrais nous ramener des trucs qui pourraient être ailleurs qu'à Paris, simuler les Etats-Unis ? ». C'était un beau défi. On avait un vrai impératif, ils ne pouvaient pas tourner aux USA, ils n'avaient pas les moyens de le faire autrement que comme cela, ils ne pouvaient pas fabriquer tous les décors. J'ai tenté le coup « tiens là cette route là cela peut le faire si je trouve cela, cela marche du début à la fin ». Les maisons « américaines » il y en a, les routes « américaines » il y en a, une pompe à essence il y en a une là. Le pont il y en a un parce que quand on le regarde sous cet angle, comme cela on ne peut pas savoir où on est. Le réalisateur est arrivé à la production avec mes repérages sous le bras, c'est comme cela qu'ils ont vendu le film. J'ai beaucoup travaillé avec la chef décoratrice. Pour y arriver j'ai proposé des choses qui n'étaient jamais entières. On ne peut pas avoir le contre- champ mais le champ ça marche. Je lui disais : « On peut faire 75 % mais si on va comme cela les 25 % qui restent ce n'est plus bon donc on prend 75 % de la possibilité de l'image ». En fonction de ce que je lui montrais, elle imaginait. C'était une vraie collaboration. Elle aménageait en fonction. « Sur les 25 % qui restent je mets un fond noir, je cache ». Après, bien sûr, le cadreur doit s'adapter aussi car si le décor est juste là il ne va pas le filmer à côté. J'ai une bonne culture cinématographique. Je réfléchis en me disant : « Peut être que dans tel endroit.. » Moi je connais la région parisienne par cœur, les routes, les trucs, les fermes. Bien sûr il y a toujours des choses qui nous échappent. Quand vous regardez à gauche vous ne regardez pas à droite mais à force on a toutes les données dans la tête et en fonction du film oui « Tiens à tel endroit il y a une cabane comme cela j'en ai vu une après tel pont etc. ». C'est un peu comme un flic qui va d'un truc à un autre, c'est la même psychologie qui fait qu'on peut arriver d'un point à un autre en étant guidé par cet instinct. » (Repéreur)*

De telles exigences supposent la connaissance parfaite des coins et recoins d'un territoire mais aussi une capacité à anticiper où imaginer les détournements possibles dont ces lieux peuvent faire l'objet. Dans ce cas, des échanges étroits avec d'autres chefs de poste qui interviennent également sur les décors (les décorateurs) où à l'image (cadreur, chef opérateur) sont souvent indispensables.

L'un des facteurs d'attractivité est, on l'a vu non seulement le fait de détenir des « actifs spécifiques », des lieux uniques, irremplaçables mais aussi la capacité d'offrir des décors de substitution. L'existence de décors de substitution est même un élément de la concurrence internationale. A une autre échelle elle se joue aussi à un niveau régional lorsque les contraintes économiques du film délimitent l'espace de recherche des lieux. Ce qui est payé au repéreur est justement cette capacité à répondre à de telles exigences.

*« Pour le film Coluche qui est censé se passer à Deauville on me dit « on n'a pas les moyens d'y aller ». Tu dois nous trouver à moins de 50 km de Paris, « Deauville » ailleurs qu'à Deauville. Je fais les municipalités qui se trouvent dans ma mémoire, je les emmène à Luzarches pour une raison simple c'est qu'il y a une halle en bois comme il y en a beaucoup en Normandie. Ils devaient tourner deux extérieurs, une mairie, une halle. Cela correspond à ce qu'ils veulent je vais donc à la mairie, je vois l'adjoint, je lui demande si éventuellement ils seraient d'accord moyennant une contribution financière. Mais pour ce faire je prends des photos, une fois que les photos ont plu au réalisateur, la régie et la production sont rentrées en contact avec la maire qui a donné son accord, qui a fixé son prix et puis voilà ce n'est pas plus compliqué que cela. Luzarches, je n'avais pas l'habitude de tourner. Les mairies ont tout à y gagner. Un film qui vient chez eux ce sont des gens qui vont aller manger au restaurant à côté, c'est le bureau de tabac qui va être payé, c'est une économie, un film c'est 70 personnes qui vont boire leur café au matin, des rues qui vont être ventousées, lorsqu'on garde des places et c'est facturé par les mairies. » (Repéreur)*

### **3.2 La « praticabilité » en débat**

L'imaginaire du réalisateur saisit à travers le prisme de toute une série « d'objets intermédiaires » que peuvent être des photos, des dessins ou même des films, n'est pas la seule boussole qui oriente le choix du décor. D'autres paramètres interviennent comme critères discriminant pour le sélectionner. Les chercheurs de décor doivent aussi s'appuyer sur leur connaissance des pratiques cinématographiques.

En effet, un décor est un espace qui n'est pas réductible à ses qualités paysagères ou économiques. La qualité du lieu de tournage va dépendre de ses qualités lumineuses et sonores, qualités sensibles spécifiques à tout espace<sup>172</sup> mais auxquelles les professionnels du cinéma sont particulièrement attentifs.

Qu'il soit espace « plein » déjà équipé, ou espace « vide » facilement aménageable, l'espace de tournage vaut aussi par les prises qu'il offre à l'activité cinématographique. Parce que le plateau de tournage est un espace dense de circulation qui implique une mise en mouvement des acteurs, des figurants et des techniciens équipés d'un matériel technique mobile et souvent encombrant, une surface au sol suffisante importe pour assurer un minimum de confort au travail. Un « bon » décor est donc un espace « praticable » qui s'apprécie en fonction des besoins artistiques *et* techniques des différents corps de métier.

#### *La praticabilité logistique ou les enjeux d'accessibilité*

Tous les repéreurs et régisseurs rencontrés nous ont parlé des difficultés liées aux régimes d'accessibilité. Dans une ville telle que Paris, les politiques d'aménagement urbain se traduisent par d'importantes contraintes de fluidité et d'accès. Les plots anti stationnements, les panneaux Decaux mais aussi, les stations *Vélib* sont la hantise des repéreurs et des régisseurs.

---

<sup>172</sup> JOSEPH Isaac, *La ville sans qualité*, Paris, Editions de l'Aube, 1999.

« Les plots c'est insupportable, on appelle cela les potelés. S'ils avaient fait des potelés escamotables avec une petite clé ce serait magnifique. Ils ne veulent pas qu'il y ait des dérogations possibles. Du coup ce sont des potelés fixés dans le goudron. C'est très difficile de les faire enlever. Les très bonnes raisons : film d'époque. Mais l'argument tient de moins en moins : « ah en numérique on peut le faire vous les effacerez ». Sauf que cela coûte très cher, toutes les productions n'ont pas les moyens de se payer du numérique cela coûte moins cher de les enlever et de les remettre » (régisseur adjoint)

« On ne peut pas faire sauter en numérique. Les plots ils les scient. Ils démontent ce qu'ils peuvent démonter et camouflent ce qu'ils peuvent camoufler...mais le panneau Decaux ce n'est pas possible car c'est bourré d'électronique et en plus il y a un problème de pub. Les Vélib c'est bourré d'électronique. Déjà il n'y avait plus beaucoup de rues... D'un côté la mairie fait un truc bien et de l'autre ils ont abîmé Paris. Avec le mobilier urbain de merdre, les plots partout, c'est tellement moche et puis pour le coup où peut-on tourner des séquences 50 -60-40 ? C'est très très rare. Du coup les endroits préservés vont être des lieux de tournage permanent et les gens n'en peuvent plus » (Repéreur)

### *La praticabilité lumière et sonore*

Les décors sont des volumes sur lesquels va réfléchir la lumière et sur la base desquels on pourra où non accrocher des projecteurs ou des toiles. L'agencement de l'espace annonce ainsi les possibilités d'action du chef opérateur et de son équipe.

« Le réalisateur cherchait des villas années 50 60, il voulait rester dans un truc un peu américain, architecturé très 50. Moi j'avais fait des recherches architecturales et je savais que les constructions d'après guerre son assez petites ; Il voulait absolument du 50 – 60. Les très grosses villas 50 60 sont connues, elles sont too much et entre les deux il n'y a pas beaucoup de choix. Je me suis orienté vers des recherches années 20 – 30 type le Corbusier et Cie, de l'architecture un peu d'avant-garde mais avec des grosses villas. On a fini par tourner dans un lieu comme cela. Au début le réalisateur n'en voulait pas car le chef op disait cela allait lui faire un contre- jour énorme. Puis il a bien voulu se déplacer ils ont quand même tourné là. » (Repéreuse)

Un lieu est aussi traversé d'événements acoustiques. En France où la tradition du son direct est encore vivace, la dimension sonore des territoires est un aspect de leur qualité et de l'imaginaire qu'ils peuvent susciter<sup>173</sup>. Mais contrairement au cadrage qui permet d'écarter du plan certaines disgrâces paysagères, le son déborde le cadre et se laisse plus difficilement discipliner. Chaque lieu est un territoire acoustique<sup>174</sup> avec ses singularités, plus ou moins adaptées à l'épreuve cinématographique. La forme des lieux peut être propice à l'écho, au silence, aux vibrations, aux amplifications sonores et ces aspects comptent dans la sélection des décors :

« Il y a pas longtemps je trouve le décor... Il fallait que je trouve une entreprise, un peu à la manière de ces arrières cours qu'il y avait dans Paris, sectorisées selon les métiers et qui devaient être transmis de génération en génération. Ces lieux là maintenant ce sont des galeries, des magasins des shows room. Je repère un lieu vers Nanterre, l'ancienne usine Natalys. Du point de vue du décor c'était le lieu parfait. J'avais trouvé une mine pour ce film là et plein d'autres films. Il y avait de l'ancien, du nouveau, une cour immense avec une maison au milieu c'était parfait Il y avait un couloir. Un petit parking, la statue moche dingue des années 80... Cela correspondait exactement à ce qui était écrit dans le scénario. Il fallait juste replanter les fleurs. Le type arrive, on rentre dans le bâtiment et là j'entends le RER ou le train qui arrive à fond. Si cela avait été une scène de course poursuite avec des coups de feu je pouvais le proposer. Là c'était 8 -10 jours de tournage, une grosse partie du film. Il faut se rendre compte que la réalité d'un tournage c'est 30, soixante personnes... Les comédiens ne peuvent pas jouer avec un train qui passe toutes les trois minutes. Le problème c'est que nous on va tourner une scène qui va durer une minute et demi dans le film ce qui signifie que pour ce que cela soit montable, il faut que le train passe au même moment à la même réplique. C'est

<sup>173</sup> CHELKOFF Grégoire, « Imaginaire sonore et environnement urbain. Banlieues », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 1996, n° 38-39, p. 83-92.

<sup>174</sup> LABELLE Brandon, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, London, Continuum, 2010.



*infaisable ou alors il faut jouer entre les trains. Si c'est une ligne ou il n'y a que quelques trains par jour mais là je suis restée une heure et demie sur le lieu j'ai voulu tout voir mais il y en avait un toutes les minutes des trains. Allez, au revoir c'est fini » (Repéreuse)*

*« A Roissy vous ne tournez pas sauf si vous tournez et que c'est écrit Roissy sur le scénario, avec des avions qui passent. S'il y a une entreprise à côté vous ne tournez pas. Après il y a des ingénieurs du son plus ou moins malléables que d'autres. Par exemple 'j'ai trouvé un décor ils sont allés avec l'ingénieur du son qui a dit : « C'est compliqué » alors qu'un autre aurait dit : « Cela ne me dérange pas ». C'est la première chose que j'ai dite : « Allez voir le décor avec un ingénieur du son ». En général cela joue forcément, le son est une des composantes de travail on ne peut pas donner un truc où il y a une scierie à côté, ou alors on tourne de nuit ce qui est autre chose, cela coûte. Le réal peut dire « le décor j'y tiens. Malgré les problèmes de son ». On est au service du metteur en scène... mais il peut lui aussi oublier que le son est une composante du décor. Après on tourne, on tourne et on se rend compte lors du tournage qu'on entend les avions « merde il y a un avion ». « Je te l'avais dit ! » « Ah... faut refaire un son après.. » (Repéreur)*

Le décor parfait n'existe pas : chaque décor naturel présente son lot de défauts plus ou moins rédhibitoires qu'il faudra « vendre » au réalisateur et/ou à l'équipe technique. Le cumul de contraintes est parfois tel que les choix se limitent très sensiblement.

*« Une fois sur trois le décor n'est pas praticable. Toute notre vie tourne autour de cette notion « praticable ou pas praticable ». Evidemment je déteste montrer des lieux qui ont trop tourné ou qui sont trop connus mais parfois tu n'as pas le choix. Mais bon la grosse difficulté quand on est repéreur... et qu'on cherche un appartement à Paris... Qui sont les privés qui sont demandeurs de tournage ? Soyons clair. Des gens qui ont un très bel appartement déco et que ça fait kiffer que leur appart passe à la télé. Il y en a mais ce n'est pas... Des gens qui ont besoin d'argent il y en a mais pas non plus beaucoup parce quand on a ce type d'appartement, on n'a pas besoin d'argent ! Par exemple décor de base que l'on nous demande souvent c'est : « un grand appartement haussmannien parisien » mais franchement si là tout de suite on me demande ce décor là qui est un décor typique, j'en connais trois. Il n'y en a pas. Cela suppose de trouver un décor suffisamment grand pour qu'on puisse y tourner, en bon état, pas trop meublé, avec un garage en bas et qui ne soit pas soudain dans l'arrondissement où on ne peut pas tourner. La somme de contraintes est énorme, c'est un entonnoir qui peut très vite tourner en rond. Donc la mairie de Paris, la préfecture quand ils me disent : « arrêtez de tourner au même endroit » ils sont gentils ! Et oui c'est vraiment hard, et il y a des appartements qui sont super pratiques tout simplement ils ont la circulation rêvée pour du cinéma, ils ont la bonne hauteur de plafond, des murs qui ne sont pas trop blancs mais un peu cassé et cela emballe le chef op, pas trop meublé. Le rêve c'est un célibataire qui habite à Miami et qui a un grand appartement haussmannien à Paris, dont la structure est super visuelle, qui offre de la diversité d'axe, d'angle et qu'à la fois en termes de régie il est praticable. Evidemment que cet appartement va plaire à tout le monde ! Il est génial jusqu'au moment où on ne peut plus tourner car le gars revient et revend son appartement ou qu'il y a un interdit absolu sur la rue parce que les riverains ont trop gueulé et tu jongles avec tout cela. Tu n'as pas 15 possibilités avec 15 décors*

La définition du caractère « praticable » d'un décor fait l'objet de multiples controverses qui expriment l'anticipation, par chaque corps de métier, des contraintes professionnelles qu'il faudra surmonter dans la phase de tournage. Le régisseur doit pouvoir garder ses camions facilement, l'ingénieur du son bénéficier un environnement sonore le moins « pollué » possible et disposer de suffisamment de hauteur pour travailler confortablement avec la perche. Du côté de l'équipe lumière, les électriciens doivent être en mesure d'accrocher leurs lumières facilement, tandis que les machinistes doivent avoir la place d'installer leur travelling sans encombre etc. Or un lieu peut être spacieux et idéal pour le placement de la caméra et des lumières et infernal parce que la pièce résonne et le plancher craque.

*« Il faut tout intégrer, faut qu'on puisse garer les camions. Déjà la contrainte de son c'est indéniable, s'il ya une autoroute, un couloir aérien on ne peut pas tourner, les péniches qui passent aussi, la Seine cela peut être très bruyant. Les contraintes sonores c'est cela après les contraintes du chef op*

*c'est mettre sa lumière par l'extérieur, donc ré-de chaussée, ou premier étage ou avec un balcon ou des grands espaces de passerelles. Les contraintes du dir de prod, que cela ne soit pas trop cher. Il y a des décors à 15 000 euros la journée, comme Versailles, il faut trouver Versailles ailleurs, c'est moins cher quitte à faire un décor complet » (Repéreuse)*

Selon la place occupée dans la hiérarchie professionnelle d'une équipe, selon l'importance qu'accorde un réalisateur au décor, selon enfin l'éventail des solutions de substitution disponibles (décors alternatifs, possibilité économique d'effectuer des retouches en postproduction) la gamme d'arbitrage est plus ou moins ample et il importe d'anticiper les réactions et les contraintes pour prévenir certaines tensions.

*« La régie souvent ils nous haïssent car il arrive qu'on fasse abstraction des difficultés qu'ils vont rencontrer pour se garer, mettre leur cantine. Franchement je fais attention, en général les régisseurs j'en connais 8 sur 10 quand je fais un film je les ai connus stagiaires ou adjoint cela fait 20 ans que je fais ce boulot... On a un respect... J'avoue parfois qu'il m'est arrivé de me dire : « c'est le décor tant pis pour la régie ! » Mais il faut que cela soit un truc exceptionnel .Mais dans ce cas j'allais voir la régie : « je sais pour vous que c'est une galère, c'est le décor »... » (Repéreur)*

*« En fait il suffit d'en parler il suffit de dire à l'ingé son je te préviens il y a du bruit. A partir du moment où on en a parlé on est libéré de cela alors que si on n'en parle pas c'est une catastrophe tu te rends compte elle a trouvé un décor avec du bruit. Il faut parler des problèmes à chacun Pour le chef op je dis « c'est au 5eme étage on ne peut pas éclairer par les fenêtres ». Les chefs op aiment bien mettre du soleil par les fenêtres. Si on est au quatrième étage sans balcon. C'est plus difficile ! » (Repéreuse)*

On comprend pourquoi les conditions de circulation de l'information sur un décor avant que le réalisateur arrête son choix deviennent un enjeu clé lors de la phase de préparation. Alors même que le repéreur est friand d'une présentation directe au réalisateur et souhaite limiter les intermédiations filtrantes dont il peut craindre qu'elles réduisent à néant son travail, les chefs de poste apprécient avoir leur mot à dire sur le décor pressenti avant même qu'il soit présenté au réalisateur. En effet celui-ci tranche parmi une série de propositions qui lui sont remontées (lorsqu'il n'en fait pas lui-même directement). Séduit par l'effet photogénique d'un lieu il pourrait ne pas prendre en considération la présence de contraintes importantes pour les techniciens.

Il n'est pas toujours tenu compte difficultés identifiées soit parce qu'il n'existe pas de solutions alternatives, soit parce que la nature des objections soulevées ne contrebalance pas l'intérêt essentiel du décor. C'est le cas par exemple du château d'Ecouen qui malgré un environnement acoustique défavorable demeure attractif pour certains tournages

*« Au château d'Ecouen, depuis la chambre de la reine on voit l'aéroport de Roissy Charles de Gaulle, mais le château a des décorations extérieures quasi uniques et c'est un château à 19 km de Paris, il a ce gros avantage pour lui, donc les films y vont quand même. Nicolas Lefloch, va y tourner dans un mois, ils ont eu le film de Jugnot pour une entrée carrosse. Bon, il y a quand même un énorme problème car il y a un avion toutes les trois minutes et un bruit monstrueux mais les productions y vont car les décors sont uniques. Ils s'arrangent, tous les véhicules sont dans le château, il y a une prairie pour laisser paître les chevaux, des communs où on peut installer les loges, on met la cantine à l'intérieur du château. Tout cela repose sur une notion d'équilibre entre gêne occasionnée et avantages évidents ; Quand c'est tourné à l'intérieur moins de bruit mais quand même, il y a une cave exceptionnelle avec un pilier central que je pourrais vendre comme un décor de prison et là pour le coup il n'y a pas de bruit. » (Membre Commission du film)*

Si les chefs de poste comme le chef décorateur (qui devra ensuite travailler sur le lieu et l'aménager) et le chef opérateur sont la plupart du temps consultés, il peut arriver que le son et surtout la régie soient malmenés.

*« On rentre dans les rapports de force que pour ça que le son est extrêmement fragile. Quand me demande de faire les repérages son, ce qui est d'ailleurs rarement le cas car on ne veut pas nous payer, moi personnellement j'ai posé une condition je vais en repérage si j'ai le droit de refuser un décor. En plus cela peut retomber sur moi car il y a un côté pervers à tu te rappelles tu es venu dont que tu fais... Vous ne me déplacez pas si je ne peux pas émettre un avis. Bien sûr les repéreurs peuvent refuser de prendre en compte cette contrainte mais après, tout est un cas d'espèce dans notre métier. On peut imaginer qu'un décor est le château de Versailles et dire « ce n'est pas possible » parce que le parquet craque alors que c'est le principal décor. « Et bien t'es bien gentil mais on va quand même tourner au château de Versailles ». On comprend la corrélation : vu le décor on ne peut pas faire autrement. En revanche on est sur un film contemporain et on se rend compte qu'à côté de l'appartement repéré il y a un échafaudage avec plein de travaux si ça ce n'est pas réglé on ne pourra pas tourner donc on va chercher un autre appartement car ce n'est qu'un appartement : le lieu n'a plus la même importance donc c'est là où vous pouvez influencer » (Ingénieur du son)*

Ainsi la faible accessibilité d'un lieu (très fréquente lorsque les tournages se déroulent dans les grandes villes) est souvent un argument à faible portée lorsque ce lieu présente des atouts esthétiques inégalables.

*« Tout dépend du temps de l'argent qu'on leur donne. Si on leur donne trois mois pour trouver cela et tu peux te permettre de trouver des décors à tel prix ce n'est pas la même chose que celui qui bosse sur un téléfilm qu'on sollicite 15 jours avant que l'équipe arrive et à qui on dit : « dans trois jours il nous faut le décor ». Le repéreur évidemment vient, propose des décors, les montre, cela dépend parfois dans un sens dans un autre. Parfois à la Régie on adorerait qu'il nous le montre avant pour éviter qu'il le propose d'abord au réalisateur « qui adore » et puis quand on vient sur place, « mon dieu quelle horreur ! » On va devoir venir trois heures en avance parce qu'il n'y a pas d'ascenseur, il va falloir qu'on fasse brancher un branchement forain car on ne pourra pas brancher le groupe en bas, il va falloir qu'on contacte le syndic... C'est vrai que parfois on tourne dans des lieux on se demande pourquoi cela a été présenté. Pourquoi tu lui as montré à lui d'abord. Il y a des réalisateurs qui acceptent de s'entendre dire très beau mais pas tournable... » (Régisseur)*

On le voit, les repéreurs souhaitent limiter le poids des intermédiaires et discuter directement avec les réalisateurs alors que les régisseurs, décorateurs, chefs opérateurs, revendiquent un mot à dire sur le décor qui sera présenté au réalisateur. Les corps de métier devront alors s'adapter avec plus ou moins de facilité et de bonheur à un décor aux cotes parfois mal taillées. La nature des arbitrages réalisés à l'occasion du choix d'un décor est un révélateur des hiérarchies professionnelles. Les réticences formulées, dont il n'est pas toujours tenu compte soit parce qu'il n'existe pas de solutions alternatives, soit parce que des objections invoquées ne compensent pas l'intérêt essentiel du décor, ne seront pas sans incidence sur le tournage : un décor est porteur d'opportunités mais aussi de contraintes auxquelles les corps de métier devront s'adapter avec plus ou moins de facilité et de bonheur.

## CONCLUSION

Un espace n'est pas réductible à un facteur de production localisé déterminé à l'aune essentielle de son coût. Ce qui fait la qualité de l'espace (ici le futur décor cinématographique) est pluriel. Michel Lussault<sup>175</sup> estimait que la « valeur d'un espace, est celle que les individus et les organisations, dans un contexte historique donné, y projettent et y fixent, en raison même de l'état, dans la société donnée, des systèmes de définition et de qualification des valeurs sociales ». Appliquée au cinéma cette définition fonctionne mais mérite d'être précisée ; le « code ophtalmique » des professionnels du

<sup>175</sup> LUSSAULT Michel, *L'homme spatial*, op.cit., p. 182

cinéma s'efforce d'intégrer ces multiples critères (en fonction des contraintes propres à leur métier): on ne regarde pas un (futur) décor de cinéma de la même manière que l'on contemple un paysage.

Les décors naturels sont choisis en fonction effectivement de leur « contenu » esthétique, mais également de ce qu'ils véhiculent comme charge identitaire. En même temps nous avons vu qu'ils n'étaient pas réductibles à cette double dimension symbolique et esthétique. L'enquête ethnographique montre que l'environnement matériel, l'agencement spatial des lieux, leur accessibilité, la prise qu'ils offrent pour le déploiement d'une activité technique encombrante, sont autant de paramètres pris en considération (avec des combinaisons variables selon le rapport des forces en présence) dans le choix des lieux. Lorsque l'on combine ces deux registres de critères rarement compatibles on voit que les champs des possibles n'est pas illimité. Le cinéma comme activité productive complexe pose aussi ses « exigences ». Chaque nouveau décor pressenti draine avec lui son lot de ressources, d'opportunités et de contraintes.

Le choix du décor n'est qu'une étape dans le processus de fabrication d'un film. Nous avons ainsi mis l'accent sur un paramètre rarement souligné dans l'étude de l'attractivité territoriale, à savoir les pratiques de travail et la prise en compte des contraintes de production professionnelles, celles que connaissent les multiples corps de métiers qui interviennent dans la fabrication d'un film. En suivant la même perspective d'analyse, nous allons à présent poursuivre cette exploration en répondant à une double question : quel lien un tournage entretient-il avec son environnement immédiat ? Comment un lieu est-il investi par les équipes de tournage ?

## CHAPITRE 3

### L'APPROPRIATION DE L'ESPACE DE TRAVAIL

*« Sur un film il y a plus de tracas, d'ennuis, de stress que de petits bonheurs...mais on oublie le stress et l'on se souvient des petits bonheurs et heureusement car du coup on prend du plaisir à faire nos métiers. Quand vous tournez à la Tour Eiffel, que la Tour Eiffel est pour vous, que vous y êtes depuis 5 h du mat et qu'à 9 h vous voyez le soleil se lever sur la Capitale, c'est quelque chose ! Je me souviens avoir tourné place de la Concorde, la place en partie fermée, le chef op avait les commandes d'éclairage de l'Assemblée Nationale, de la marine à gauche, de l'hôtel de Crillon et de l'Orangerie et du pont et puis la voiture qu'on filme arrive et comme par miracle tout s'allume ! » (Un régisseur adjoint)*

La découverte d'un décor « praticable » et l'obtention des autorisations idoines ne signifie pas que l'affaire est close. En effet, les lieux repérés sont rarement parfaitement « prêt-à-tourner ». Ils impliquent des aménagements, des constructions qui permettent de parfaire leur « praticabilité ». Ces lieux de tournage supposent aussi d'être accessibles et protégés.

Michel Lussault rappelait qu'un lieu possède une « architectonique fixe » mais également « des caractères changeants tels le flux des piétons, des automobilistes, les lumières les odeurs » qui font « qu'il est sans cesse débordé par certains de ses composants et ne peut pas parfaitement contenir tous ceux qui le constituent tout en le dépassant »<sup>176</sup>. On montrera qu'un lieu fait l'objet d'une série d'actions qui portent à la fois sur sa forme architecturale mais également sur la gestion des flux. Plus le lieu est encadré dans l'espace public et le film inscrit dans des temporalités lointaines (film d'époque ou de science fiction) plus il convient de travailler sur ce lieu « multicouche », à la fois sur sa matérialité

---

<sup>176</sup> LUSSAULT Michel, *L'homme spatial*, Paris, Seuil, 2007.

mais également sur ceux, hommes et femmes qui l'occupent, l'habitent ou le traversent au quotidien.

Qu'elles soient planifiées ou décidées au dernier moment, les différentes modalités que suppose la prise en main du lieu par l'équipe du film participent d'un processus d'appropriation de l'espace de travail. Ces lieux de tournage nécessitent aussi, pour le temps d'une prise, d'être balisés, préservés de toute intrusion extérieure. Ici, la nature du travail des professionnels impliqués change quelque peu : il ne s'agit plus d'identifier un lieu, mais d'en faire un espace productif. Dès lors, comment se prépare et se négocie la rencontre entre une équipe de tournage et un lieu qui n'est pas à priori destiné à cet usage ? Comment transforme-t-on un lieu en décor de cinéma ? L'appropriation d'un décor, la conversion de l'espace retenu en espace de production, est un autre enjeu qui se dessine lors de la phase de tournage.

## **1. DU LIEU « AU DECOR »**

On parle de « décor naturel »<sup>177</sup> lorsque le film est tourné dans un espace public (une rue, un établissement public) ou privé (une maison particulière par exemple). Cette désignation signifie que sa destination et son usage habituel sont détournés pour le besoin du film. Le terme « décor naturel » indique toutefois mal l'ampleur du travail effectué pour le faire exister en décor de cinéma.

### **1.1 Ouvrir un décor et délimiter l'espace de travail : une affaire de ruse et de négociations**

#### *Ouvrir un décor*

Lorsqu'un décor « praticable » est identifié, tout n'est pas encore gagné. Il faut en effet convaincre le propriétaire ou le gérant des lieux d'accepter la venue d'une équipe de cinéma et d'en fixer les conditions.

*« Pour faire des repérages, on est amené à rencontrer des milieux très différents, cela veut dire aller dans le septième, convaincre le vieil argent désargenté du septième ou des banlieues, même si c'est un peu compliqué... connaître l'avenue Bosquet et les Bosquets à Montfermeil ! L'avenue Bosquet, c'est une sociologie particulière il y a des gens qui vivent avec l'argent de leur arrière grand père même s'ils sont fauchés. Convaincre les gens, trouver un appartement avec une déco 1900, des détails comme cela et donc le fils a 60 ans et vit dans l'appartement, la mère a 85 ans, le vieux père vient de mourir, ce sont ces univers. Quand on fait ce genre de travail on a plein de petites récompenses, on fait des rencontres de gens c'est intéressant. » (Repéreur)*

L'ouverture d'un décor se fait progressivement par petites touches, et suppose des tactiques d'approche. Les régisseurs qui interviennent également pour conclure les contrats d'occupation avec les particuliers et résoudre en amont les problèmes logistiques font le pont avec propriétaires des lieux. Cette fonction d'interface est assurée par l'équipe de la régie tout au long du tournage.

*« Le travail du régisseur et c'est ce qui le rend agréable c'est lui qui fait l'interface entre la production l'équipe et le monde réel. On va tourner à tel endroit il va falloir que l'on passe un câble par là il faut que les égoutiers nous ouvrent une trappe et on aura une discussion fabuleuse sur*

---

<sup>177</sup> Les anglosaxons parleront de *natural set*.

*comment cela se passe Je me souviens de discussions avec les gars qui refont l'asphalte sur le périf, la nuit leurs blagues, leurs jeux, comment ils fabriquent un poulet au goudron toute la croute du goudron. Le régisseur a cette chance d'avoir un regard sur plein d'autres métiers. Du coup il a besoin de créer un climat de confiance avec les gens vis-à-vis desquels il va avoir des demandes. La seule façon de créer ce climat c'est de discuter, de se montrer intéressé par le travail de l'autre mais aussi d'intéresser l'autre à son propre travail et du coup, l'échange qui se forme, est extrêmement intéressant. Je sais des tas de choses sur Roissy, comment cela se passe dans la police, les douanes, les avions, les procédures. Pareil avec des jardiniers des jardins du roi à Versailles. J'ai appris des tas de choses. Quand on est curieux de la vie la régie c'est fabuleux... Et puis on peut avoir des discussions techniquement avec des ingénieurs de voirie comme celles qu'on a eues à la Défense à propos d'explosions qu'on allait faire en surface. On apprend à connaître des contraintes. En général cela se passe bien quand on tombe sur des gens qui ne sont pas trop « fonctionnaires »...disons, quand on tombe sur quelqu'un qui a du plaisir à parler de son métier » (Régisseur adjoint)*

La « praticabilité » d'un décor n'est pas toujours donnée d'avance et se prépare en amont. Il n'est pas rare que les lieux visés soient en effet des lieux de travail pour d'autres. On négociera avec un agriculteur la possibilité de reporter de quelques jours la récolte de la luzerne, on s'assurera auprès des services de la voirie, qu'il n'y a pas d'autres chantiers sur l'espace repéré, si des scènes sont tournées dans un musée il faudra organiser le plan de travail pour tourner nécessairement un mardi, le jour de fermeture au public. La préparation de l'occupation des lieux passe donc par un travail fin de planification et de négociation avec les propriétaires ou responsables des lieux.

*« Pour un long métrage je devais trouver un champ fleuri mais on était en pleine canicule... Il fallait que ce soit dégagé d'arbres exposé nord et en plus avec des fleurs alors que l'herbe était cramée ! Dès que je voyais une pâquerette je mettais en premier plan sur la photo je l'envoyais au réalisateur qui me disait : « tu te fous de moi.. » ! (rires). A un moment donné je tombe par hasard sur un champ de luzerne, des grandes herbes avec des petites fleurs bleues et cette année là cela valait de l'or la luzerne du coup les agriculteurs arrosaient beaucoup. Je me dis : « bon je mise tout sur la luzerne », j'appelle des chambres d'agricultures. C'était assez loin de Paris on était à 60 à la limite Loiret. L'agriculteur disait non vous ne tournez pas car le champ doit être labouré lundi donc pas question... Moi : « Mais vous ne pouvez pas le faire couper mercredi ? » Le vendredi c'était pile le bon moment... après il y en avait d'autres mais il y avait un arbre aussi... Moi j'avais appelé la coopérative pour savoir si cela posait un problème d'inverser leur plan de coupage... Le mec était borné... Le régisseur derrière, a du lui proposer de l'argent et bien amener cela aussi car il était très très diplomate ce régisseur, et on a pu tourner. » (Régisseuse)*

Il s'agit bien de « préparer le terrain » c'est-à-dire d'identifier comment sont occupés les lieux, et sont disposés ceux qui les occupent ou qui les gèrent. La quête des lieux se double d'une quête de connaissance des acteurs sociaux qui en sont les gardiens, ceux là même qui disposent des clés d'entrée, quitte à ruser un peu aussi. Mettre un pied dans la porte est le premier obstacle à surmonter

*« J'essaie de les faire rêver, c'est un film magnifique d'un grand réalisateur, tiré d'un livre d'un romancier très connu, une très belle histoire. J'en rajoute [...]. Mais il y a des fois où vraiment je sens quand je ne suis pas très en forme. Cela m'est arrivé de faire une demande en étant fatiguée et qu'on me dit non. Donc quand je pense avoir trouvé LE Bon décor je reviens le lendemain matin, au moment plus propice pour faire ma demande. Ce qu'il faut avoir c'est l'accord de principe après le régisseur passe derrière ou le dir. prod et négocie et parle d'argent. ... » (Repéreuse)*

*« Sur un hôtel particulier que j'ai repéré pour Nicole Garcia j'ai eu un accord de principe, le ré-de chaussée « c'est bon on peut y tourner », je prends des photos et je demande : « j'aimerais bien aller au premier étage aussi... » Lui : « Ah non pas possible » et le jour où on y va avec Nicole Garcia, le propriétaire sort de son bureau : « Nicole vous vous ne vous souvenez pas ? On s'est rencontrés à....»... » Elle, hyper avenante, l'embrasse, lui fait des compliments ... et demande : « ah j'aimerais voir là haut »... Lui : « bien sur pas de problème » alors que trois jours avant il m'adressait un non catégorique. Moi j'essaie toujours de faire un accord de principe de me faire ouvrir un petit bout. Je*

sais qu'une fois que le réalisateur va être là il va pouvoir obtenir plus de choses. Il ne faut pas dévoiler tout de suite l'ampleur des dégâts (rires) Quand il y a des acteurs célèbres cela aide aussi... Je me rappelle d'un film où il y avait Depardieu et grâce à son nom j'ai ouvert des maisons que j'avais pourtant essayé d'ouvrir plusieurs fois sans succès » (Repéreuse)

« Quand t'as 8 camions en bas de chez toi et que tu ne peux pas te garer parce qu'il y a des camions de cinéma, t'arrives avec tes courses, tes gamins, tu ne peux pas te garer les gens en ont marre, on n'est pas léger. Donc il y a des pétitions, il y a certains quartiers, certaines rues, cela ne sert à rien d'y aller. Il y a des zones 8eme, 6eme le maire du 6eme ne veut plus de tournage en intérieur par contre il ne peut pas dire « je ne peux pas avoir de tournages en extérieurs parce que cela appartient à la maire de Paris » donc si on a un tournage en intérieur on dit qu'on tourne aussi en extérieures (rires) ». (Régisseur)

### *Délimiter et réserver l'espace de travail*

La délimitation de l'espace de travail ne concerne pas seulement le « plateau » mais également tous ses alentours nécessaires à la logistique. Les « régimes de familiarité » sont de fait éprouvés car en préparant le futur espace de travail on produit bien « un dérangement qui exploite l'espace pour exprimer un réseau de liens entre et avec les choses, liens spécifiés par rapport à un usage particulier et non pas saisis dans leur fonction en général »<sup>178</sup>. En effet, une équipe de film qui arrive avec ses camions chargés de matériel (caméras, projecteurs, rails de travelling, barres d'accroches etc.), ses car-loges et sa cantine requiert l'occupation d'espaces de stationnement importants. L'occupation des rues se négocie avec plusieurs instances : mairies, Préfecture de Police (pour Paris), et riverains. Une fois les autorisations obtenues, cette « prise » sur un lieu que d'autres utilisent couramment se prépare par des annonces publiques.

Quartier concerné : rue de Seine, rue Mazarine, rue des Beaux arts, quai Malaquais

« Madame, Monsieur,

Nous avons le plaisir de vous informer que notre société « Peninsula » prépare actuellement le prochain film de Madame Nora Ephron intitulé « Julie et Julia ». L'histoire du film se déroule durant les années 50.

En accord avec la Préfecture de Police et la Mairie de Paris différentes scènes de ce film d'époque seront tournées dans notre quartier comme suit

Mercredi 04 juin de 12 h à 21 h environ au niveau du 8-10 rue de Seine. La circulation sera interrompue rue de Seine entre la rue des beaux arts et le quai Malaquais entre 13 h et 18 h environ, et par intermittence, rue Mazarine depuis le quai Malaquais. Le passage sera bien entendu libéré pour les riverains

Pour les besoins du tournage, une équipe de ventouses réservera à l'avance, en accord avec le commissariat d'arrondissement des places de stationnement dans les rues citées ci-dessus. Nous vous remercions par ailleurs de ne pas stationner vos véhicules et deux roues au niveau du lieu de tournage afin d'éviter les anachronismes

Conscients de la gêne que cela peut occasionner dans votre quotidien nous vous invitons à vous mettre en relation avec notre équipe de ventouses qui essaiera, dans la mesure du possible, de trouver une solution.

Sachez enfin que nous mettrons tout en œuvre afin de faire de la libre circulation et du respect de chacun notre priorité.

Comptant sur votre coopération qui permettra que ce tournage se déroule dans les meilleures conditions, nous vous remercions d'accueillir notre équipe avec compression.

La production

Contact : Guillaume Sion Régisseur (tel XXX)

\*

\*\*

« Note aux riverains

Nous vous informons que notre société tourne un long métrage intitulé « Bambou »

Pour les besoins de certaines séquences nous tournerons en soirée et de nuit (en extérieur)

<sup>178</sup> THEVENOT Laurent, « Le régime de familiarité. Des choses en personnes », *Genèses*, 17, 1994, p. 72-101.



Quai de l'Oise (au niveau de la rue de l'Oise) mardi 23 décembre 2008.

Quelques emplacements de stationnement seront réservés par nos soins en accord avec le commissariat du XIX<sup>e</sup> arrondissement : Place de Joinville et Quai de L'Oise

Pour les besoins des prises de vue extérieurs nous serons amenés à effectuer des coupures momentanées de la circulation quai de l'Oise (entre la rue de Joinville et la rue de l'Oise entre 18 h et 2 heures du matin en accord avec la Préfecture de police. Par ailleurs nous serons amenés à installer plusieurs projecteurs dans la rue afin d'éclairer nos scènes de nuit.

Nous serons particulièrement soucieux de minimiser la gêne occasionnée auprès des riverains

Nous vous remercions par avance de votre compréhension

Pour toute information merci de nous contacter au numéro suivant XXX (Bambou)

Si dans les petites villes ou village de la lointaine couronne disposant de vastes espaces cette occupation est rarement problématique, en revanche d'autres villes comme Paris sont d'avantage saturées et l'obtention d'autorisation de stationnement n'est pas toujours facile tandis que les interfaces avec les riverains se révèlent parfois délicates. Les difficultés exprimées par les régisseurs et les ruses mises en œuvre pour les surmonter donnent une idée de l'ampleur des contraintes à surmonter.

*« En fait tout se ramène essentiellement aux riverains. Au sein de la mairie, vous avez la mairie de Paris et les mairies d'arrondissement. Les maires ne sont pas toujours du même bord et il y a des maires que cela embête d'aller dans le même sens. C'est vrai aussi que les maires d'arrondissement gèrent en direct les doléances des riverains. Des commerçants vont dire « oui cela m'empêche de travailler ». C'est vrai quand on ferme une rue il n'y a pas grand monde qui vient dedans par contre quand la rue n'est pas fermée et que c'est un film contemporain c'est l'inverse, cela attire les curieux et les commerçants en profitent un petit peu. A coté de cela ils disent : « oui mais vous nous enlevez toutes les places on ne peut pas se faire livrer ». Paris n'est pas faite pour accueillir des tournages, c'était peut être vrai il y a 5 ans, vous regardez Paris aujourd'hui... Vous avez des rues étroites, des doubles files supprimées vous avez des stationnements morcelés car on a mis des parpaings ou quand vous avez une place de voiture puis un arbre, puis une place de voiture puis un arbre puis trois potelés, comment gare-t-on un camion ? C'est un frein et pas que pour le cinéma. Il y a un sport de la part des riverains qui consiste, quand ils voient des cônes dans la rue, à surtout ne plus se manifester, ne plus s'approcher de sa voiture. C'est rigolo, il y en a qui attendent que le ventouseur ait le dos tourné pour vite vite aller mettre un papier de stationnement résidentiel... ils sont tranquilles pour 8 jours. C'est une catastrophe pour nous car « légalement » enfin habituellement on nous autorise 48 heures. Donc quand vous avez un stationnement résidentiel où ils peuvent mettre un ticket et ne pas revenir avant 8 jours, et bien cela ne marche pas. Ce qu'on arrive à négocier c'est un arrangement avec le commissariat mais ce n'est pas officiel : on travaille 24 h plus tôt ce qui fait 72h avant le tournage et on fait de l'information. On est là, on ne sort pas de cônes, mais des qu'on voit quelqu'un « ah monsieur il y a une place là bas ». C'est du marchandage. Evidemment quand vous avez un contrôle de police : « Ah mais vous avez des cônes et cela ne fait pas partie des stationnements autorisées ». Nous on répond : « Ah mais oui mais sur les places que vous nous avez données il y a des voitures donc il faut bien que je prenne d'autres places pour proposer aux gens sinon jamais ils ne vont prendre leur voiture pour tourner pendant deux heures pour trouver une place » donc j'en prends plus car c'est une monnaie d'échange c'est une façon de satisfaire les riverains les gêner le moins possible. [...] » (Régisseur)*



### Parking et cônes à Paris

Réservation (ci-contre) pour le tournage de *Julie et Julia*, et ci dessous pour le tournage d'une publicité japonaise place des invalides.



Ci-dessous : autour du décor situé rue Malebranche (pour le tournage du film *Serge Gainsbourg*) plusieurs rues sont réquisitionnées boulevard Saint Germain pour garer les camions des machinistes ainsi que les « car Loge » des comédiens », tandis que derrière le Panthéon sera installée la cantine.





Figure 23 Rue Mouffetard balisage des lieux, pour le tournage du film américain *Julie et Julia*

Les cônes orange de signalisation et les rubans rouges et blancs de protection clôturent l'espace de travail et constituent une marque de sa privatisation temporaire. Mais ces barrières destinées à mettre à distance toute personne étrangère au cercle de l'équipe du film sont bien fragiles et plus ou moins dissuasives. Ces objets-marqueurs sont donc doublés de gardiens des lieux en chair et en os qui encerclent le plateau, munis d'oreillettes et de talkies walkies. Installés aux frontières du décor, stagiaires à la réalisation ou à la régie et « ventouseurs » (salariés de sociétés privées qui posent les ventouses et aident à la surveillance des tournages) représentent la partie la plus discrète, la moins prestigieuse des innombrables métiers du cinéma. Pourtant, de leur capacité à garder les lieux pour permettre la préparation du tournage puis ensuite de « protéger » le plateau, va dépendre le confort professionnel de ceux qui sont à « la face » : comédiens, réalisateurs et techniciens de l'équipe lumière. Recruter des personnes de qualité devient dès lors un enjeu de tout premier ordre pour les régisseurs qui ont en charge la responsabilité de ce travail.

*« En ce qui concerne les ventouseurs, il est hors de question qu'on m'impose quelqu'un que je ne choisis pas, c'est comme s'ils faisaient partie de mon équipe. Je sais que je peux les appeler nuit et jour et que si j'ai le moindre souci ils sont immédiatement disponibles. Un jour c'était dans le 16e arrondissement pour un film de X. On avait dû faire placer la première séquence dans l'église d'Auteuil on devait tourner un lundi à 12:00 et on avait dû faire la ventouse depuis vendredi soir ou le samedi matin et le dimanche mon adjoint m'appelle et me dit « ils enlèvent toutes les ventouses c'est-à-dire ils avaient toutes les places de stationnement pour les camions et le mec de permanence du dimanche n'avait pas été informé et il avait fait retirer tous les cônes alors qu'on tournait lundi matin. Il n'y avait plus aucune place de stationnement cela a été un cauchemar ». Parce qu'on était super proche du ventouseur et qu'il a trouvé des solutions on a réussi à faire en sorte que le matin les gens s'en aillent ; le commissariat des fois peut passer des coups de fil avec les plaques d'immatriculation. Si vous n'avez pas de bonnes relations avec les ventouses vous êtes mort. Les films d'époque il ne faut pas qu'il y ait une voiture dans le champ : vous vous imaginez si vous avez une 206 au milieu des calèches ça ne fait pas la blague alors forcément sur les films d'époque c'encore plus tendu car on prend beaucoup de places de stationnement » (Une régisseuse générale, très réputée dans le milieu pour son professionnalisme).*

Il ne suffit pas que les délimitations soient indiquées, il importe aussi, pour conduire à bon port techniciens et comédiens, que l'équipe du film soit orientée. Ce guidage donne lieu la plupart du temps à un balisage sous formes de flèches un peu mystérieuses, de couleur vive

pour faciliter leur repérage visuel. Elles sont souvent marquées par une indication énigmatique afin de ne pas attirer les foules : le cinéma, même lorsqu'il se fait à découvert, est une opération qui demeure organisée sous le sceau d'un certain secret. Est indiqué le lieu du décor, là où sera tourné le film mais aussi, oh combien stratégique, celui de la cantine où pourront se rassasier les travailleurs du film.



Figure 24 Fléchage pour le court métrage d'un très jeune réalisateur, Simon Saulnier, *Babylone*, dans un bâtiment industriel, au Blanc Mesnil, récemment transformé en studio. Pour ne pas attirer l'attention il est rarement fait état du mot « film ».



Figure 25 Bibliothèque Nationale de France, juin 2009, la veille l'équipe d'une série de télévision s'était installée sur le parvis. « Cantine toujours tout droit ».



Figure 26 ci-dessus mai 2009, à la manufacture de Sèvres où était tourné une séquence du film de Christopher Thomson, *Bus Paladium*



## 1.2 Monter et construire le décor

Qu'il soit un appartement privé, une aire de parking, ou une rue parisienne, la plupart du temps le décor constitue une base à l'instar de la toile d'un peintre sur laquelle interviennent une multitude de professionnels du cinéma pour en faire un matériau de mise en scène. Si les films d'époque ancienne impliquent parfois un travail considérable, ceux qui situent leur action dans les années 1970 ou 1980 requièrent beaucoup plus d'aménagements qu'on ne l'imagine, en particulier dans les villes où les transformations urbaines successives impliquent d'effacer tout signe anachronique. Et même pour les films contemporains, il importe de masquer certaines disgrâces en opérant des retouches plus ou moins substantielles. L'effet de ces actions est parfois spectaculaire lorsqu'il s'agit de donner l'illusion de remonter le temps. Dans les films « d'époque », le décor porte alors la trace du travail et donne à voir, par effet de contraste, son efficacité. Mais la part de travail engagée ne se voit pas toujours à l'écran, comme l'expliquent ces régisseuses :

*« Un lieu qu'on voit dans une séquence toute simple, dans une rue par exemple, on ne peut pas imaginer la somme de travail que cela représente. C'est colossal. Les repérages techniques en extérieur c'est considérable. Il faut vérifier par exemple si on peut avoir accès au balcon pour pouvoir voir le comédien qui se penche, vérifier qu'il y ait de la lumière à telle fenêtre à tel moment, voir s'il y a des voitures qui passent, vérifier que l'on puisse se brancher sur tel réseau d'eau. Puisqu'il va faire nuit et qu'on va filmer dans un tunnel, s'assurer que les néons fonctionnent et que s'ils ne marchent pas et bien les faire réparer ou mettre d'autres lampes plus adaptées etc.... »*  
(Régisseuse)

*« Et tout dépend du scénario et puis tout dépend du réalisateur et de l'économie du film. Quand on est avec un projet de Jeunet ou quand on est sur un film comme le Mesrine c'est plus facile pour la négociation que lorsqu'on est sur un téléfilm lambda où il y a moins d'argent. Pour un film de cette ampleur là (Mic Mac à tire Larigot) on a demandé à faire enlever toute la signalétique, la voirie (qui passe par des sociétés privées) nous a fait une facture de plusieurs dizaine de milliers d'euros. Ils ont tout enlevé normalement il y a une forêt de panneaux à ce niveau là...L'autorisation a été donnée aussi parce-que c'est Jean-Pierre Jeunet. De même quand un film américain se tourne à Paris, le Da Vinci Code par exemple, on a eu des autorisations qu'on n'aurait jamais pu avoir d'habitude comme la fermeture des quais. C'est ce qu'on appelle « des coups de régie ». C'est après beaucoup de négociation avec la préfecture. Sur le Mesrine il fallait faire fermer la porte de Clignancourt, ce sont des dossiers qui remontent jusqu'au bureau du préfet. Cela a demandé une quarantaine de fonctionnaires de police pour ce travail et à côté de cela on a fait un énorme travail auprès des boutiques qui ont pignon sur rue. Il y a eu une grosse négociation avec KFC car on passe avec des groupes et cela devient complexe. Après on a des petits riverains, une pharmacie qui nous a fait un scandale et qu'on a dû dédommager et d'autres que cela amusait beaucoup de prêter leur boutique car tout a été réaménagé pour que cela ressemble à 1978. En fait c'est moins difficile de faire un film vraiment d'époque que faire un film 'années 1970' car le paysage urbain a énormément changé en vingt ans et en même temps les gens ont énormément l'image de ce qu'était Paris il y vingt ans. C'est très intéressant le travail qu'a fait le chef décorateur sur le Mesrine, un travail dont le spectateur ne se rend pas compte »* (Membre de l'équipe Régie)

Des constructions en bois sont réalisées, des murets en plâtre ou en pierre sont érigés. Dans un petit village du Vexin une nouvelle fontaine a été construite sur la place du village, dans une université des Hauts-de-Seine, on a accroché sur un bâtiment de recherche un panneau « police » (qui masque – très provisoirement- une plaque « Max Weber » nommant le bâtiment) et placé devant l'entrée des faux murets de bétons destinés à protéger les lieux contre d'éventuelles voitures-bélier afin de préparer une scène futuriste. Au cadre l'effet est saisissant. De nombreux corps de métiers sont sollicités : menuisiers, maçons, peintres, serruriers, tapissiers, électriciens etc. Dévisser, scier, démonter, mais aussi déposer, visser,

agrafer, peindre, coudre, meubler : les actions *sur* le décor sont multiples. Les poubelles sont la première cible des accessoiristes de plateau, de même que les panneaux de circulation. Si un coup de dévissage suffit, il arrive que d'autres moyens plus impressionnants soient nécessaires pour préparer la base du décor : scie circulaire ou marteaux-piqueurs permettent de scier des plots de stationnement – rarement démontables – ou défoncer une bordure de béton empêchant la mise en place d'un travelling. Ces actions sont généralement déléguées (et facturées) à des services de voirie.

Avec la construction, qu'elle ait lieu en studio ou en décor naturel, on élabore des « ambiances » par des volumes et des reliefs donnant une profondeur à l'image. La décoration est un poste stratégique puisqu'elle a une incidence directe sur la manière dont la lumière peut réagir sur un volume. C'est la raison pour laquelle des collaborations étroites sont nécessaires avec le chef opérateur. Il n'est pas rare de repeindre en couleur mat des murs trop blancs dont la teinte n'est pas compatible avec les contraintes de lumière. Des travaux électriques sont parfois prévus et des lumières ajoutées ou enlevées.

#### **Le décor par un chef opérateur**

*« Pour ce film, les premiers repérages qu'on fait ensemble deux ou trois mois avant avec le réalisateurs on se posait la question : qui est-ce type qui habite là ? Comme dans le scénario il est japonais je lui disais : « moi je vois une déco un peu japonisante » et le réalisateur : « Oui mais il ne faudrait pas tomber sur le truc un peu... tu vois Habitat machin ». On a des discussions comme ça d'ordre vraiment général et avec la décoration. Après il y a une discussion un petit peu intermédiaire sur le choix des lieux par exemple où il dit « Ah là ça c'est bien j'aimerais bien... » Et moi je vais l'orienter aussi en fonction de la lumière et je vais lui dire : « Ah non, non, non mais attends là, non, non parce que là ce décor on le voit que en nuit donc moi ça je m'en fous, ça je m'en fous, ça on ne le verra pas ». Donc je dis : « N'allons pas dans ça, ça de toute façon ça nous intéresse pas. Il faut se dire que c'est en nuit et donc... ». Alors soit à cause de ça on se dit « Effectivement il vaut mieux choisir cet espace ou bien effectivement il vaut mieux qu'on peigne les murs en sombre ». C'est ce qu'on a fait par exemple sur un décor parce que le plafond était très bas, parce que le lieu était très petit et je ne pouvais pas éclairer de façon correcte je n'avais pas de place pour mettre des drapeaux. Je dis « Si les murs sont clairs ça va être horrible, il ne va pas y avoir une ambiance nuit et on va voir les ombres, les murs vont réfléchir tout et moi je ne pourrai pas couper, faire l'ambiance pénombre, donc il faut que ce soit peint en sombre ». Et donc ils ont peint en sombre. Après effectivement dès que tous les lieux sont choisis et qu'on est à l'étape de choisir les lampes, les meubles et puis d'organiser les espaces « Est-ce qu'il prend une commode de deux mètres sur... un gros truc ou des petits trucs ? » Là je peux intervenir : même si dans le scénario c'est marqué : « Le téléphone sur la commode » bon en fait on ne peut pas mettre de commode à cause de la place, on se dit : « Ah mais non mais s'il était là et s'il était là ce serait mieux ». Une fois qu'on a les lieux et qu'on a les autorisations il y a des choses à faire en déco. C'est aussi un moyen pour le réalisateur souvent non pas de réécrire complètement son scénario, mais en tout cas de l'adapter pour certains cas parce que la porte elle est à gauche, elle n'est pas à droite, parce que la pièce elle ne communique pas avec l'autre car il y a un couloir entre les deux. Le lieu est bien mais il y a des petites adaptations de scénario à faire en fonction de ses caractéristiques » (Chef opérateur)*

Il s'agit non seulement d'ériger un décor qui présentera à l'écran un certain nombre de qualités visuelles, mais aussi de rendre possible la circulation et l'action des professionnels du cinéma (acteurs et techniciens) et des outils (Dolly, travelling, caméra, éclairages) sur cet espace.

Comme sur un chantier, il existe une étape de finition. Les ensembliers et les accessoiristes en ont la responsabilité sous la houlette du chef décorateur. Ici on déposera une cabine téléphonique des années 1980, là un banc public ou un lampadaire, ou une colonne Morris,

quelques coups de peinture (à l'eau) pourront aussi être nécessaires. Il s'agit autant de cacher des éléments qu'on ne saurait voir que de rajouter des objets nécessaires à la mise en scène. Aux ensembliers incombe l'importante mission de trouver des meubles qui viendront donner l'ambiance ou encore fixer des indices de statut social. Le mobilier déniché chez des brocanteurs, des particuliers, ou des loueurs spécialisés retrouve une seconde existence pour le temps du tournage. Et, même lorsque certains décors sont « livrés » avec leurs meubles d'origine ceux-ci sont réagencés.

#### Le décor par un ensemblier

*« Je note ce que moi j'ai lu dans le scénario où ce que j'ai imaginé ce qu'il faudrait comme meubles [...] Le chef décorateur me dit « je voudrais telle ambiance ». Une de mes qualifications c'est de proposer des ambiances. Je ne fais qu'essayer de comprendre ce qu'il veut : il détermine le cahier des charges de ce que va être le décor. Je suis là pour synthétiser le décor, le rendre pratique. Ensuite mes assistants partent échantillonner les uns du tissus, les autres des arcs de pêche ... etc. tout ce qu'il faut pour faire un décor. Je trie et montre au chef décorateur. On est obligé de remettre en place le décor dans la vie donc on écoute. Rentrer dans la vie d'un garagiste c'est passionnant... parce que l'objet a une toute autre réalité que sa fonctionnalité... elle répond à une donnée conjoncturelle, éventuellement politique, historique c'est évident... Cela me passionne... j'ai toujours aimé l'histoire, je trouve cela étonnant de trouver les raisons de pourquoi cela existe, pourquoi une fourchette est dessinée comme cela... Toute chose a un « pourquoi ». Quand on rentre dans ces phases d'observation, chaque chose a un pourquoi, de la boîte d'allumette à la Mona Lisa. J'adore me dire cela renvoie à cela... rencontrer des gens éclectiques : un collectionneur de papillons... un garagiste... Et puis concrètement on est dans sa voiture et on est Colombo : « putain il faut que ce soir je sache à quoi ressemble la vie d'un collectionneur de papillons ! » Quand on est ensemblier on est comme des comédiens mais au lieu que notre art soit l'art dramatique notre art c'est l'objet, on doit interpréter quelque chose. Quand on fait des décors après avoir installé le décor je reste une heure devant le décor, souvent la veille du tournage pour regarder chaque objet. Je m'assois. Cette bouteille de vinaigre est elle bien placée ? Si je fais la cuisine est-ce qu'elle serait là ? Elle serait à 10 cm à droite... Chaque objet a une justesse à un moment donné par rapport au décor et par rapport à une image. Une image est un cadre... Vu ce que j'ai vu, ils tournent au 35 mm en 35 on va voir cela : il va faire sa poêlée de champignon, mais le robot est ce que c'est bien qu'il soit derrière ? Non il faut le pousser ! C'est ce travail : il faut essayer d'interpréter un rôle mais on n'est pas comédien. On se dit « si j'étais garagiste comment serait mon garage ? » et c'est cela qui fait la beauté du décor [...] Il faut prendre en compte les volumes, l'atmosphère d'un lieu et pas uniquement le meublage pur. Souvent aussi on rencontre des problèmes de mise en scène de déplacement de comédiens. Le meublage qui peut préexister dans un lieu qu'un repéreur a trouvé ne convient pas forcément. Je ne dis pas qu'on ne se sert jamais des meubles de la maison mais même quand on les garde, on est obligé de changer en raison de la circulation nécessaire à la comédie ou la technicité. Dans la circulation mine de rien, les projecteurs, la caméra se place à tel endroit donc cela veut dire qu'on ne va pas mettre un meuble intransportable là. Il faut connaître la technicité de la machinerie, ce qu'est un plateau de tournage pour se demander ce que va vouloir un chef opérateur par exemple C'est souvent là où on se plante au début » (Ensemblier)*

Le vrai se mélange au faux : faux arbres, fausse colonne Morris, faux lampadaires, faux tags, vraie (ancienne) cabine téléphonique. Enfin, interviennent les accessoiristes : là pour recouvrir un sol de terre sur lequel viendra rouler une calèche, ici pour repartir des graviers destinés à masquer la bande blanche de peinture d'un parking ou encore pour recouvrir un sol de feuilles mortes afin de suggérer la saison automnale. Certaines de ces interventions sont réalisées juste avant la prise lorsque - situation très fréquente- la chaussée est arrosée pour générer un effet de brillance destiné à magnifier la lumière du chef opérateur. Tout est dans l'art du détail et de la ruse : telle affiche ou tel mobilier d'époque permettent de remonter le temps tout en masquant certaines traces de contemporanéité. Mettre chaque chose à sa place de manière à ce que l'équipe du film puisse travailler est un travail de fourmi.



8 juin 2008, rue Mouffetard. La rue Mouffetard a été entièrement réaménagée pour les besoins d'un film Américain *Julie et Julia*. On a recouvert les devantures de certains magasins par des constructions en bois. Les étalages ont été refaits. Les commerçants de la rue ont été amplement sollicités pour participer à la préparation du décor du film.







27 novembre 2008, quai de la Loire dans le 19eme arrondissement de Paris, 8h du matin, une heure avant le « prêt à tourner ». Des employés de la voirie scient les panneaux, pour les besoins de tournage d'une séquence d'un long métrage français *Mic Mac à Tire Larigot* de Jean-Pierre Jeunet (sortie en salle le 23 octobre 2009). Des affiches seront par ailleurs collées sur la maison au coin de la rue pour les besoins du film.

Même film, de l'autre côté du canal. Un exemple anecdotique de mobilisations de ressources professionnelles et techniques dans l'environnement immédiat : les ouvriers d'un chantier présent à quelques mètres du lieu de tournage ont été sollicités à la dernière minute. On leur a demandé de défoncer avec leur engin de chantier une petite barrière en béton qui empêchait l'installation d'une plateforme en bois sur le canal pour les besoins d'une cascade. Ils ont été remerciés par une bouteille de vin offerte par la régie. La rambarde en béton sera remise en l'état quelques semaines plus tard.



Ci-contre, aperçu d'une autre séquence du tournage a proximité du pont de Crimée. Le sol a été arrosé pour la brillance et des panneaux de signalisation enlevés.



Entrée du square des Batignolles dans le 17<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. En raison de son charme mais aussi de ces commodités logistiques (possibilités de parking) le square et cette entrée sont très souvent prisés par les cinéastes. Ici on prépare le décor d'un téléfilm situé dans les années 50. Une cabane à journaux vient d'être déposée. Elle sera déplacée à la fin de la journée pour être filmée d'un autre angle.



24 mars 2009, Paris Rue Malebranche. Préparation du tournage du film *Serge Gainsbourg*. L'équipe d'accessoiristes installe le décor. Ici il y a relativement peu d'aménagements à faire. C'est la mise en place des voitures de collection des années 1950 qui fera la signature de l'époque. L'art du détail consiste toutefois à « effacer » (provisoirement) quelques signes de modernité : on dépose des gravillons sur les bandes blanches indiquant les emplacements de parking, on met un cache en bois pour masquer un panneau électrique.



Cette rue est appréciée pour les tournages « d'époque », elle ne porte pas ou peu de trace de modernité, certaines boutiques n'ont pas besoin d'être transformées ou maquillées.



Boutique de la rue Malebranche (non transformée)

26 mars 2008, Boulevard de la Chapelle. Tournage de deux épisodes de la série « Boulevard du Palais ». Sur un même lieu sont concentrés plusieurs décors : la cour privative d'un immeuble, l'appartement d'une copropriétaire de cet immeuble (une sociologue !), le vaste trottoir, en face de la sortie de la cour, Boulevard de la chapelle, sous le métro aérien. Certaines parties communes (escaliers) ont également été utilisées. Bien qu'il s'agisse d'un décor contemporain de nombreux aménagements sont réalisés.



Dans la cours on aménage un étalage de vendeur pour faire « couleur locale ». Des éclairages sont refaits pour la préparation d'une séquence de nuit; l'appartement privé est transformé en cabinet médical

clandestin. Avec l'accord de la propriétaire une porte est ouverte dans l'un des murs de son appartement. Une ouverture est faite dans le mur. Avec quelques tentures et quelques meubles médicaux, une chambre à coucher est transformée en cabinet médical clandestin...



Reconstitution d'un étalage de légumes

Des caisses en bois et des légumes exotiques ont été apportés pour la circonstance.

La copropriété avait été indemnisée de 1500 euros



Mise en place d'un néon, dans la cour privative de l'immeuble où est tournée une séquence du téléfilm.

Sous le métro aérien entre Porte de la chapelle et Barbès. Un geste récurrent sur les tournages : on enlève les poubelles.

Le « décor » du métro aérien est particulièrement prisé cinématographiquement. Sur ce même espace avait été tourné *Skate or Die*.



26 mai 2009. Tournage de *Bus Palladium* de Christopher Thomson. La veille cette cabine téléphonique des années 1980 a été déposée dans la cour de la manufacture de Sèvres. Pendant la nuit le héros la traversa sous une pluie diluvienne pour atteindre la cabine et pouvoir téléphoner à sa dulcinée. La cabine va constituer l'un des lieux de l'intrigue, mais résistera difficilement à la pluie (de cinéma).



12 h. (photo de droite). L'équipe de tournage n'est pas encore arrivée mais des accessoiristes de l'équipe décor « habillent » un bâtiment de la manufacture de Sèvres. Un drapeau a été dressé, des chaînes protégeant la citerne (zone rouge) ont été enlevés : il est toutefois strictement interdit de venir avec un véhicule sur cet espace, fragile. On met des plaques soigneusement. Cette « place » servira de lieux d'appel le lendemain. En premier plan, derrière la mobylette, la machine à fabriquer la pluie.

Ce travail qui conduit à une recomposition du décor « par l’alliance d’éléments insérés dans le paysage »<sup>179</sup> s’apparente parfois à une véritable opération de travestissement puisque la décoration peut aller jusqu’à faire passer des lieux pour se qu’ils ne sont pas. Un parking du sous-sol de la Bibliothèque Nationale de France sera ainsi transformé en entrée de prison (*Pour elle*), un bâtiment de recherche d’une grande université de l’ouest de Paris deviendra le temps de quelques séquences un commissariat futuriste (*Banlieue 13*), une manufacture d’État (Sèvres) sera maquillée pour faire office de caserne des années 1980 (*Bus Paladium*). En effet, de même qu’il peut être plus vraisemblable cinématographiquement, de choisir un paysage singulier pour représenter la « réalité » d’un autre paysage<sup>180</sup>, l’introduction d’éléments extérieurs au décor dit « naturel », donc réel, vise à produire un effet de réalité à l’écran afin que la « la nature transfigurée devienne, en quelque sorte, une seconde nature »<sup>181</sup>.

Le degré de modelage du lieu est variable selon le genre du film, les moyens investis, le degré de « contamination » du lieu par des éléments inesthétiques et anachroniques et, enfin, la possibilité – financière – de pouvoir réaliser des retouches ou des trucages en post production.

### 1.3 La sollicitation de l’environnement

Si le gros du travail est réalisé par des techniciens du cinéma, des « renforts » sont également sollicités auprès de l’environnement immédiat. Cette sollicitation peut d’ailleurs être négociée entre ceux qui accueillent les tournages et les productions : ainsi dans de petits villages de campagne ou en banlieue parisienne, il n’est pas rare que les mairies demandent, en échange de l’autorisation de tournage, que des figurants « locaux » soient recrutés. La presse locale en rend compte d’ailleurs, tel l’article du *Parisien*, du 11.09.2008 qui titre « Recrutés pour jouer les zombies » et relate un tournage d’un film fantastique à Clichy-sous-Bois pour les besoins duquel ont été recrutés sur place 150 figurants prêts à devenir « zombies pour six jours ». En banlieue l’enjeu est parfois sensible<sup>182</sup> et le recrutement local participe de stratégies de pacification de l’environnement social...

« Les banlieues s’il faut faire la différence entre aller dans des quartiers ou les gens vivent mal et dans les quartiers ou il y aussi des voyous en pourcentage qui foutent la merde et si vous venez avec vos belles idées « Je fais du cinéma » cela ne marche pas tout simplement parce que vous venez perturber un trafic de drogue ! Des fois il y a des productions qui achètent la tranquillité c’est très immoral... s’acheter un truc à bonne conscience « on vient on paye ». Si on fait travailler les gens qui habitent là c’est autre chose, et heureusement on le fait aussi » (Assistant réal.)

<sup>179</sup> L’expression est de FRANÇOIS Guy-Claude, « Au cinéma, le paysage est un acteur », in MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 87. Dans ce témoignage, l’auteur qui a travaillé notamment sur les décors de Bertrand Tavernier relate certaines expériences de transformations paysagères opérées sur des décors naturels, notamment le film *Capitaine Conan*, *La vie est rien d’autres* ou encore le film de Coline Serreau, *La belle verte*.

<sup>180</sup> FRANÇOIS Guy-Claude, op.cit., p. 90. L’auteur donne l’exemple éclairant du tournage de *Capitaine Conan*, dont l’histoire censée se dérouler en Bulgarie a été tournée en Roumanie. L’auteur ne précise toutefois pas si le choix est aussi lié pour partie à des arbitrages d’ordre économique. « L’histoire initiale se déroule en 1918 dans le massif du Sokol au sud est de la Bulgarie. Ce dernier est plus haut que le Macin mais, outre les difficultés de tourner en Bulgarie, il n’aurait pas été aussi cinématographique, parce que le format choisi, le scope permet de composer des cadrages avec, simultanément, des actions de premier plan et les cimes des montagnes au lointain du paysage ».

<sup>181</sup> CHATEAU Dominique, « Paysage et décor. De la nature à l’effet de nature », in MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 93.

<sup>182</sup> On se souvient des mésaventures du tournage du film avec John Travolta, *From Paris with Love*, à Montfermeil.

Le travail nécessaire pour faire d'un lieu privé ou public un espace professionnel dédié au tournage ne s'élabore pas en autarcie. On proposera, moyennant compensation financière, à un boulanger dont on utilise la vitrine de faire des « pains d'époque », à un poissonnier de livrer de la marchandise en grande quantité pour suggérer l'abondance et aménager sa vitrine pour les besoins du film, si ce n'est en plus, de faire de la figuration etc.

Artisans locaux, pompiers, gardes forestiers, employés des services municipaux, ingénieurs de voirie, force publique, électriciens des établissements d'accueil ou encore conducteurs de métro ou de bus sont sollicités. La préparation du décor suppose, dès lors, une véritable connexion avec l'environnement, une négociation permanente avec celui-ci, assurée pour l'essentiel par les régisseurs et les membres de l'équipe décoration.

*« L'adjoint à la régie ce qu'il fait ? C'est : « j'ai contacté la voirie, c'est bon pour la fermeture de la rue », c'est de s'assurer que les gardes forestiers sont d'accord pour couper ces arbres, j'ai fait analyser l'eau du lac par un laboratoire régional et donc le comédien pourra plonger dedans car on a l'assurance elle n'est pas polluée. Mais c'est aussi prévoir avec les pompiers locaux qu'il y ait un petit zodiac et des secouristes à côté car s'il se noie au début du film c'est embêtant ! » (Rires)  
(Régisseur adjoint)*

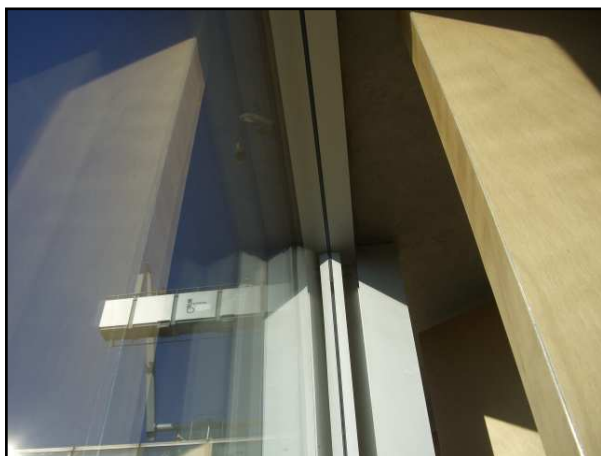
En définitive la présence d'un tournage enclenche la mise au travail de différents partenaires qui, pour la circonstance, sont amenés à revoir leur propre organisation. Et lorsque les structures projets, rencontrent les bureaucraties pour les besoins du tournage, l'appariement n'est pas nécessairement toujours fluide.

*« Le branchement électrique c'est une horreur. A plus forte raison quand on n'a pas à faire à un interlocuteur privé qui gère lui-même son réseau, et qu'on doit tourner dans la rue et faire poser des branchements forains, maintenant on appelle cela des « branchements temporaires »... via EDF. On est censé s'adresser à 7 ou 8 interlocuteurs à cause de la concurrence mais un seul est capable de faire c'est EDF. Vous posez la question mais cela n'est jamais le même service qui vous rappelle. En gros on fait la demande, dans les 8 jours quelqu'un vous rappelle qui pose en gros le cahier des charges oralement qui vous fixe un RV. Sauf qu'il n'y a plus de rendez-vous technique il n'y a qu'un rendez-vous de pause. Car ils sous traitent. Le rendez-vous est prit, le brave technicien EDF arrive dans une fourchette de 11h à 12h pour nous dire finalement : « ah non ce n'est pas possible, c'est une armoire en métal, je n'ai plus le droit de toucher, il faut faire intervenir la société sous traitante qui gère cet immeuble ». Il faut se prendre 8 semaines en avance pour faire ce genre de chose. 8 semaines. La mairie de Paris est en train d'essayer de mettre en place des procédures simplifiées. Ils nous disent « arrêter d'utiliser les groupes électrogènes cela pollue » car il y a des plaintes. Si vous êtes en intérieur vous pouvez toujours vous brancher dans l'immeuble mais pour avoir le rendez vous il faut d'abord l'autorisation par écrit : « nous autorisons la société pour se raccorder sur la colonne d'immeuble ». Souvent c'est un rapport d'argent cela ne dérange plus quand on paye cher ! Une fois qu'on a ce papier on peut prendre le rendez-vous et là le technicien vous dit la veille « ah non je ne peux pas » il faut leur apporter le coffret, tout le matériel pour le faire. Il nous est arrivé de brancher sur le palier c'est hors norme. La politique même d'EDF nous pousse à travailler hors normes »  
(Régisseur)*

Un tournage dans des lieux comme les établissements publics suppose bien une double adaptation. D'une part celle des membres de l'équipe du film qui doivent prendre en compte les contraintes du lieu (fragilité du décor, sécurité, présence du public éventuellement), et accepter celles qui lui sont imposées comme la présence de personnel de sécurité, des plages horaires de tournage rigoureuses. D'autre part celle de l'organisation accueillante, à qui l'on demandera souvent une souplesse inhabituelle, une forte réactivité devant des attentes à chaque fois spécifiques et souvent imprévues, inhérentes au fait que le cinéma est, il faut le rappeler, une industrie de prototype.

Figure 28 Tournage d'une séquence du film *l'Arnacoeur*, à la Bibliothèque nationale de France, août 2009. Pour les besoins du film (une scène où le héros joué par Romain Duris, se déguise en laveur de carreau pour séduire une femme à travers les vitres...) une nacelle a été utilisée. La société qui intervient d'habitude pour le compte de la BNF a accepté (moyennant finance) d'apporter son soutien technique en fournissant la nacelle et le technicien qui la fait fonctionner. Durant la prise, un technicien sera caché dans la nacelle suspendue au 18<sup>ème</sup> étage d'une tour de la BNF pour assister l'acteur. La BNF est particulièrement bien organisée pour l'accueil des tournages puisque deux personnes sont dédiées à cette mission et s'organisent pour être présentes sur chaque tournage et régler les problèmes logistiques qui peuvent survenir

L'acteur Romain Duris (en bas à droite) dans la nacelle perchée au 18eme étage d'une tour de la BNF, aout 2009 L'équipe se prépare à filmer l'acteur à travers la vitre, dans une salle de la tour de la BNF mise à disposition pour l'équipe du film de *l'Arnacoeur*. Photos G.Rot, 2009.



## II. ON TOURNE !



Figure 29 Tournage de *Bus Palladium*, manufacture de Sèvres, juin 2009. Photo G. Rot

Lorsqu'une équipe de tournage arrive sur un « décor naturel », celui-ci a été investi depuis quelque temps en vue d'être mis entièrement au service du cinéma, de manière la plus efficace possible. Cet endroit recherché avec ardeur, négocié âprement, métamorphosé habilement par l'équipe de décoration et réservé depuis plusieurs nuits par les « ventouseurs » : le réalisateur espère bien le faire sien.

Mais avant d'être considéré comme espace professionnel, ce décor est aussi un lieu sur lequel circulent passants et habitants, un espace qui est l'objet d'autres formes de pratiques bien éloignées de celles de l'art cinématographique. Faisant irruption – presque – sans prévenir le cinéma bouscule alors les temporalités d'action.

### 2.1 Réactions : cadrage et débordement de l'environnement

On peut facilement imaginer à l'instar des nomades décrits par Alain Tarius que « les usages de l'espace et les rythmes de mobilité développés par de tels groupes [ ici les équipes de cinéma] s'inscrivent dans des logiques distinctes de celles qui structurent les sociétés d'accueil »<sup>183</sup>. Que provoque une telle irruption ? Il arrive que celle-ci s'apparente à des conflits de voisinage. Marc Bréviglieri en a identifié les ressorts : « Intrusion, obstruction, destruction placent l'excès de proximité sur le versant du délit d'atteinte à la propriété privée » explique-t-il<sup>184</sup>. On retrouve des processus comparables expliquant les tensions qui surviennent entre l'équipe de tournage et son environnement immédiat. Le tournage empiète sur un territoire que l'on s'est approprié au cours de pratiques quotidiennes qui se développent dans un cadre temporel précis comme accompagner ses

<sup>183</sup> TARIUS Alain in BASSAND Michel., KAUFMANN Vincent , JOYE Dominique, *Enjeux de la sociologie urbaine Logiques Territoriales*, Lausanne, 2007.

<sup>184</sup> BREVIGLIERI Marc, « L'intranquillité du voisin. Etude sur la potentialité de la dispute en régime libéral », *Cahier de Rhizome. Bulletin national santé mentale et précarité*, n° 29, 2007, p. 15-19.

BREVIGLIERI Marc, TROM Danny, « Troubles et tensions en milieu urbain. Les épreuves citadines et habitantes de la ville », in PASQUIER Dominique, CEFAL Daniel (dir.) *Les sens du public : publics politiques et médiatiques*, Paris, PUF, 2003.



enfants à l'école, aller au travail, faire ses courses. Ces habitudes se traduisent par des trajectoires de circulation que vient bousculer le tournage. En bloquant la circulation pour les véhicules ou pour les piétons on provoque une attente qui n'était pas programmée tandis que les alternatives proposées ne sont pas toujours satisfaisantes dès lors qu'il s'agit de faire un détour qui rallonge. La sensation d'empiètement qui en résulte parfois se double d'un sentiment d'empêchement puisque des interdits se rajoutent à ces contraintes : faire silence, ne pas prendre de photos. Les nuisances sont également sonores : bruit du groupe électrogène, des acteurs ou des techniciens lors de certaines scènes (coups de feu, explosion<sup>185</sup>), ou lors du montage et du démontage d'installations. Sans compter les tournages qui se déroulent la nuit, accompagnés d'éclairages artificiels et de bruits inhabituels, menaçant alors « l'ambiance du familier ».

Comment réagissent ceux dont l'espace n'est plus accessible pour un bref temps et à qui des restrictions et des interdictions sont adressées ?

Arrivée par le Canal, vers 8 heures, on prépare le tournage d'une scène sur le pont de Crimée. Je trouve ma place d'observation à côté de la petite cabane du pont, pour ne pas gêner le passage mais être bien dans l'axe. C'est une scène avec l'actrice Yolande Moreau sur une mobylette. Celle-ci a été montée, pour la circonstance, sur le pont. Il y a deux caméras : une en bas au pied du pont et une en haut sur le pont.



Le pont a été arrosé, pour faire des brillances qui ressortiront à l'image. Du coup il s'est transformé en vraie patinoire. Les vigiles veilleront à faire en sorte que les passants passent (ni trop lentement, ni trop vite...) et ne tombent pas. Au premier plan, un des « ventouseurs » à la carrure imposante, chargé de la sécurité et de la surveillance du plateau.

Il est bientôt 8 h 30 du matin les gens vont au travail et le pont de Crimée est un lieu très passant. Les mères de familles qui amènent leurs enfants à l'école sont pressées. Certaines ralentissent et disent qu'on les empêche d'aller au travail.

Une vieille dame aveugle souhaite traverser le pont, le coiffeur du film en discussion avec la costumière, se propose de l'accompagner pour l'aider à traverser.

« Monsieur, je n'ai plus rien à faire j'attends la mort » lui dit-elle.

Un passant glissera et tombera sur le sol mouillé.

En face de moi, un homme, en observateur lui aussi, prend des notes sur un petit carnet. Le surlendemain, il y aura un article dans *le Parisien* « Jeunet prend en otage le XIX<sup>e</sup> arrondissement ».

Le premier assistant à la réalisation hurle dans son mégaphone. L'ambiance semble un peu tendue. Pendant qu'on filme en haut du pont des techniciens de la décoration (ou effets spéciaux) s'activent pour aménager la cabane de gardiennage du pont où la prochaine scène sera tournée.

En bas du pont, les assistants à la réalisation donnent des consignes aux passants « Attention serrez à droite s'il vous plaît »

Le pont de Crimée sonne : il va se lever car un bateau arrive

« Attention le sol est glissant, attention attention attention ... la caméra... » Les assistants s'adressent aussi bien aux passants qu'aux techniciens.

<sup>185</sup> Concernant Paris il nous a été indiqué, qu'en raison du plan vigipirate, les coups de feu et explosions étaient interdits. Certaines scènes doivent donc être tournées ailleurs qu'à Paris intra muros

Sur le pont le premier assistant, réagit au mégaphone, s'adressant aux membres de son équipe restés en bas « mais il faut me le dire quand il y a un bateau qui arrive ! » Sonnerie toujours.

« Barrière attention les gars attention, ça va se lever »

« Ca glisse sur les trottoirs faites attentions s'il vous plait »

Un groupe d'enfants-très jeunes- passent

Le premiers assistant (à son équipe, en bas) : « Bloquez ferme... il y a encore des gens qui passent là bas »

En bas : « attention monsieur »

Le premiers assistant : « allez attention – ça tourne, attention, attention, moteur demandé »

En bas, un assistant relaie la consigne dans son talkie « moteur demandé »

Le premiers assistant : « ça tourne ! » « coupez coupez coupez »

Talkie « bloquez rester bloquez »

Le premier assistant : « on garde le blocage » « OK ça tourne »

Quelqu'un au talkie : « on garde bloqué on garde bloqué »

Quelqu'un au Talkie : « le pont également Pierrot »

Une dame passe, elle n'a pas respecté les consignes.

Une dame veut en faire autant « Merde on ne va pas passer la journée ici ! »

On lui répond : « Deux minutes madame... »

La dame : « Cela fait deux minutes toutes les deux minutes !! »

Le premier assistant à la réalisation, du haut du pont qui a vu qu'une personne est passée malgré tout : « bon il n'y a personne pour les arrêter, si vous laissez passer tout le monde cela ne va pas être possible ! »

Une dame : « oui mais non, pour nous aussi c'est pas possible ! »

Le premier assistant, s'adressant à l'équipe chargée de bloquer : « A un moment donné faut être ferme !! »

La dame : « Pourquoi on ne laisse pas passer ? Deux minutes ! »

Le premier assistant, qui prend la mesure de la pression : « on libère on libère » « On libère »

« Attention messieurs dames... »

Ventouse : « allez madame s'il vous plait... attention ça glisse »

Le premier assistant, supervisant le flux du haut du pont de Crimée : « faites d'abord reculer les voitures (du tournage) avant de faire passer les passants : c'est comme cela qu'arrivent les accidents »

Puis, s'adressant à certaines personnes de son équipe : « Cachez vous derrière le mur derrière le mur, attention au prochain on y va on va y aller »

« Ok on met les voiture au départ, on garde bloqué les passants on garde bloqué, on garde bloqué »

[La cloche de l'église sonne 9 h 30

Le premier assistant : « Attention c'est rouge moteur demandé »

Bruit de mobylette, Yolande Moreau s'agite sur le pont de Crimée ; Une voiture noire passe.

Premier assistant : « coupé on se remet au départ, allons y »

Mais des passants passent dans le champ...

Lui : « Mais arrêtez ! » (Finalement renonce et donne la consigne de laisser passer)

Une femme, talkie à la main, s'adressant aux passants : « allez y messieurs dame merci beaucoup »

Un autre membre de l'équipe : « attention c'est très glissant »

Le premier assistant : « on fait le silence s'il vous plait, les passants, silence partout, silence s'il vous plait », s'adressant a un membre de son équipe « c'est bloqué François ? »

Réponse de François : « oui »

Le premier assistant « on fait un son seul et on change de plan »

Une dame, s'adressant à un stagiaire à la réalisation : « Comment il s'appelle ce film ? » « *Mic Mac à tire larigot* » (la dame semble à la fois perplexe et amusée)

Du haut du pont, le premier assistant redemande le "silence"

La consigne est relayée en bas du pont "silence s'il vous plait"

On entend le rire de Yolande Moreau (prise de son)



Signalons que dans les interactions entre l'équipe du film et les passants, fréquents sont les échanges qui portent sur le travail. Il arrive que le public remette en cause la légitimité du tournage en déniait le fait qu'il ne s'agit pas d'un travail. On dénonce le fait de bafouer la liberté de circuler, liberté entravée par des « artistes » qui empêchent le travail des autres... (« Ceux là même « qui vont au travail » »). Piqué à vif, les « gardiens » du plateau soutiennent le fait que ce qui est fait est bien du vrai travail, « travail ». Les échanges qui se nouent à cette occasion sont autant d'opérations de justification dont l'enjeu porte autour de la définition du travail et de sa légitimité...

Dernier jour de tournage de *Micmac* en France (note de terrains), une autre rue, assez passante et étroite, toujours dans le XIXème arrondissement.

Le premier assistant (au mégaphone) « Allez on se dépêche s'il vous plait »

Talkie : « Attention voiture »

Talkie « Ca va être le bordel... »

Un monsieur souhaite passer mais la rue est assez encombrée

Un membre de l'équipe lui pose la main sur l'épaule pour le guider, poliment, « Monsieur passez »

Le passant se met à hurler « Je ne veux pas qu'on me touche lâchez moi... » Et s'agite dans tous les sens

Commentaire d'une personne chargée de la sécurité, adressant la parole une doublure qui attend, « cela fait 8 jours qu'on est là ... ce qu'on entend souvent c'est « cinéma de merde moi je travaille » « et nous on s'amuse ? » « Oui mais moi je travaille dans ces cas là je réponds « mais le soir qu'est ce que vous faites ? Vous allez au cinéma vous regardez la télé ». Et après ils vont être contents. Après ils sont contents quand ils voient leur quartier C'est comme avec *Amélie Poulain* il y en a plein qui viennent à la fameuse épicerie... »

Le vigile prenant un accent italien... « attentione au voitulo... »

Une personne de la régie au talkie s'adressant à un policier chargé de la circulation : « Faut pas hésiter Stéphane de la police, faut pas hésiter si t'as besoin d'un coup de main, tu me fais signe et je t'envoie quelqu'un... »

Des figurants attendent sur le coté... Un figurant à un autre, regardant la doublure de Jean-Pierre Mariel : « Je vais te dire un truc, faire de la doublure cela ne me déplairait pas... »

Après le tournage de cette séquence, les chefs de poste sont bientôt seuls sur le pont. Le réalisateur et la scripte discutent tandis que le chef opérateur parle à son chef électro. Et la perchwomen replie sa perche. Le cadreur vient se glisser dans la conversation, l'ambiance est détendue. Cela à l'air de se mettre... en place

Petit temps de répit avant la prochaine prise. Pendant ce temps électriciens qui s'affèrent et rangent le matériel. Le chef machiniste m'explique « On est entrain de préparer les deux derniers plans... après il y a un gros plan sur Calcuette et c'est la fin du film ».

A la fin du tournage, l'équipe se replie vers les camions.

Un vigile du tournage s'est appuyé sur une mobyette qui ne lui appartient pas. Un technicien (le propriétaire de la moto) le reprend « Jamais on s'assoit avec la béquille... » Un couple de personnes âgées s'arrête, regarde l'équipe ranger le matériel et s'adressent à l'un des vigiles, lui disent qu'ils étaient contents qu'il y ait ce tournage dans ce quartier, mais s'inquiètent de la date de sortie du film, dans deux ans ? Un an ? Ils disent qu'ils ne seront peut être plus là pour le voir... Et saluent aimablement les techniciens avant de partir.

Commentaire du vigile : « les petits vieux comme cela j'aime bien, dans le 16<sup>ème</sup> ils nous insultent... » Le chef machiniste acquiesce : « Il y a ceux qui râlent et ceux qui sourient. C'est un quartier vivant. J'aime bien ce coin ce décor, il l'a bien utilisé, les gens vont voir leur quartier comme ils ne l'ont jamais vu... il a vraiment un sens du cadre... Dans ce film il y a plein de décors différents, les façades c'était Ivry sur seine, les autres trucs c'était dans le quinzisième. Il me précise ensuite qu'ils repartent le surlendemain au Maroc, mais en équipe réduite avec les chefs de postes pour filmer quelques séquences « on aura 60 kg de bagages accompagnés... Sur place j'ai des gars et du matériel. On amène juste les caméras après on se débrouille. Là bas ils ont l'habitude tourner avec des équipes étrangères donc ça va ». Il connaît les personnes avec qui il a déjà tourné et ne s'inquiète pas.



Insister sur l'existence de tensions inéluctables ne rendrait pas justice à la gamme des réactions de ravissement qui surgissent aussi autour des tournages. Le tournage est spectacle : spectacle du décor lorsque l'on tourne des films d'époque, spectacle des stars, spectacle aussi des machinistes et électriciens qui manipulent avec dextérité des outils de travail fascinants (*steady cam*, grue télescopiques) et qui eux-mêmes se donnent en spectacle dans leur « manière d'être » au travail : art d'escalader une tour d'échafaudage pour y accrocher des borgnoles ou des projecteurs, art de pousser avec précision une Dolly sur un travelling. Ainsi, à la critique adressée à ceux qui ne font pas un « vrai travail » se mêle, par contraste l'expression de l'admiration face à cette impressionnante mobilisation d'hommes et de matériel (donc de « travail ») nécessaire pour produire quelques minutes de film. Cette disproportion impressionne. On vient remercier aussi l'équipe pour avoir apporté une « ambiance » salubre dans un quartier ou un village engoncé dans ses routines... Les rencontres peuvent être « heureuses » comme lorsque par exemple, une équipe d'un téléfilm est venu investir le village de Magny en Vexin dans le Val d'Oise, où a été tourné en 2008 le feuilleton *Un village Français* ; en plein mois d'août, période où il ne se passe rien. La présence du film a créé une animation, une quarantaine de figurant ont été embauchés. Même si contrairement, à d'autres pratiques artistiques le travail cinématographique n'est pas *destiné* à créer un événement spectaculaire<sup>186</sup> il peut le devenir dans certains contextes, notamment lorsqu'il se déroule à la campagne ou dans des petites villes de province peu habituées, à ce type de situation. Le tournage crée alors un événement<sup>187</sup>, générant bien l'impression de vivre un moment « pas comme les autres »<sup>188</sup>

<sup>186</sup> LALLEMENT Emmanuelle, « Evénements en ville, événements de ville : vers de nouvelles ritualités urbaines », *Communication et organisation*, La ville dans tous les sens, décembre 2007, 32, p. 27-35.

<sup>187</sup> BENZA Alain, FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n° 38, 2009.

du moins, tant que le film ne rentre pas dans une phase de routine et n'est pas perçu comme tel. Soulignons que les réactions se construisent aussi dans le temps. La tolérance est d'autant plus faible que la fréquence des tournages sur un même lieu est importante et que l'ampleur des perturbations qu'il provoque est grande.

Deux risques principaux doivent être gérés par les professionnels chargés de préserver le plateau : l'intrusion physique d'abord lorsqu'une personne (ou un animal...) se met dans le champ de la caméra ; intrusion sonore ensuite lorsque que du bruit indésirable est produit. Il s'agit en définitive de gérer un flux de passants et d'assurer leur disciplinarisation. Marc Brévigliéri faisait référence aux « inquiétants appétits de celui qui s'approche » : c'est aussi sous cette figure qu'apparaît souvent le passant trop curieux prêt à sortir son appareil photo et mitrailler sans retenue l'acteur au travail. Ces professionnels doivent gérer un entre deux délicat : le réalisateur et toute l'équipe « à la face », attend être protégé de toute intrusion sonore et visuelle impromptue venant briser le cours de l'action cinématographique. D'un autre côté, les passants n'acceptent pas toujours de bonne grâce qu'on exige d'eux de suspendre, pour les besoins du cinéma, leur activité.



Figure 30 Tournage de *Mic Mac à tire larigot*, scène impressionnante : une voiture retenue par un aimant tombe sur la route. Tout le monde est captivé par la scène, même les vigiles. Les quelques passants présents ce jour peuvent subrepticement sortir leur appareil photo : personne ne les surveille alors

Il n'est pas toujours possible de privatiser une rue - les autorisations sont souvent données sous condition de ne pas entraver trop fortement l'accomplissement d'autres activités - si bien que les conditions d'occupation ne sont pas exclusives. Il s'agit alors d'organiser une coexistence de plusieurs activités en gérant le flux des passants mais aussi le rythme de travail de l'équipe de tournage (en fonction de l'importance de ce flux). Cela revient à organiser une cohabitation d'activités par alternance. La délimitation de l'espace de travail pour les besoins du tournage dessine une frontière en pointillé qui va se fermer et s'ouvrir à

<sup>188</sup> A l'instar des événements (fêtes, spectacles) décrits par Michel Bozon dans son ethnographie de la petite ville de Villefranche BOZON Michel, *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province. La mise en scène des différences*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984.

chaque prise ou à chaque séquence selon la pression des passants et ou des automobilistes. C'est ainsi qu'on organise de manière circonstanciée le partage du territoire.

En quoi consiste ce travail ? C'est un travail de communication qui vise à obtenir des passants soit qu'ils arrêtent momentanément leur activité soit qu'ils dévient – en toute discrétion - leur chemin, ce qui suppose souvent la délivrance de conseils lorsque les passants sont désorientés. Tout l'enjeu est de présenter l'événement du tournage sous l'angle d'un non événement en relativisant son caractère perturbateur. Le balisage de l'action s'accompagne donc d'un travail de supervision de protection du lieu assuré par les équipes de la mise en scène ou de la régie et de sociétés privées de ventouses qui opèrent comme de véritables gardes du corps du tournage. Nous avons pu observer la présence d'hommes corpulents recrutés pour leur imposante présence physique dont on espère qu'elle soit à dissuasive et nous avons pu aussi observer même si cela était exceptionnel des actes de menaces à l'égard de passants-photographes. Au quotidien c'est plutôt l'explication que l'on va mettre en avant : une politesse appuyée où l'on va demander à la personne de patienter parce qu'une équipe de film est au travail.

La présentation de l'événement comme spectacle où le passant est invité à profiter d'une parenthèse fantaisiste est d'autant plus facilitée que sont présents des célébrités. Les gardiens du plateau informeront par exemple sous le ton de la confiance, de la présence d'un comédien ou d'un réalisateur connu. L'importance accordée à la communication d'une telle information vise à valoriser l'activité et participe aussi à la justification de sa présence. C'est ainsi que sont désamorçées avec une certaine efficacité les velléités contestataires : celles-ci s'estompent pour laisser place à la curiosité. La fascination pour ce qui se joue désamorce souvent des tensions, même s'il arrive que surgisse aussi un autre risque : les cris enthousiastes lorsqu'une la star est présente.

Devant l'esplanade des invalides. Les passants (sur la gauche) se prêtent de bonne grâce aux exigences de l'équipe et s'amusent. On leur a demandé de s'accroupir, derrière la caméra, le temps d'une prise pour ne pas qu'il y ait des reflets dans la vitrine qui est filmée. Les passants sont libérés après la prise



## 2.2 Débordements et cadrage des équipes de tournage

*« Cela se passe super bien. Avant que ne démarre le tournage tout est répertorié, on met les plans en annexe, ils tournent sur les 72 m2 entre tel point tel point et pas un autre, on demande la fourniture des cartes grises, et cartes d'identité de tous car sur les sites militaires on ne rentre pas comme dans un moulin. C'est fait de manière très sérieuse. On fait un état des lieux avec des photos. A la fin du tournage on fait un état des lieux et c'est le directeur de production qui est responsable de nettoyer s'ils ont poussé les graviers trop loin. Je peux vous dire que depuis deux ans on a traité en 2008 160 demandes, 40 % de réalisation. On a eu aucun problème, aucun, aucun. D'ailleurs les militaires qui accueillent pour la première fois des tournages sur leur site sont inquiets pendant une demi-journée puis ils se rendent compte qu'une équipe de cinéma fonctionne comme une section militaire. Ils ont un plan de travail très précis car c'est de l'argent. On tourne de telle heure à telle heure. Il y a celui qui s'occupe des ampoules, celui qui s'occupe des accès, chacun a un job très précis à faire et ils ont des horaires très précis et ils travaillent comme une compagnie militaire.»*

Cette « discipline » militaire dont le récit est ici fait par un représentant de l'armée qui a aussi tout organisé pour que celle-ci soit respectée, n'est pas une fiction. Une équipe de film est en effet un collectif organisé de manière très hiérarchique. La division du travail correspond bien à une organisation de type militaire, au sommet de laquelle chaque chef de poste exerce un pouvoir disciplinaire fort sur les membres de son équipe, membre qu'ils ont d'ailleurs recrutés, ce qui renforce les jeux d'obligation à l'égard de la hiérarchie. Ce qualificatif d'organisation militaire était d'ailleurs utilisé à de multiples reprises par les gens du cinéma interviewés, quelque soit leur niveau hiérarchique. Une telle organisation qui repose sur une division du travail très précise est aussi une condition de l'efficacité de l'organisation en projet sur laquelle repose le tournage d'un film, tournage qui se déroule dans un laps de temps très court (moins de 10 semaines en moyenne pour un film de fiction).

Il reste qu'il peut y avoir des écarts. Certains écarts d'adaptation sont inhérents à toute activité, ils sont d'autant moins exceptionnels qu'on est aussi en présence de la fabrication d'un prototype. Dans le feu de l'action, l'espace prévu pour tourner se révèle trop étroit ou inadapté. Il arrive également qu'apparaissent de nouvelles opportunités de filmage dont on voudra se saisir pour nourrir le travail de création.

Dans un article sur les transports urbains, Michel Savy insistait sur le fait que le périmètre de compétence des institutions publiques « ne coïncidait pas toujours avec le périmètre d'efficacité technique des opérateurs professionnels »<sup>189</sup> pour expliquer pourquoi les entreprises de transports n'observaient pas toujours les règlements qu'elles étaient censées respecter. Ce constat pourrait être transposable, dans certaines situations au cas du cinéma pour des questions pratiques et/ou esthétiques. L'art se nourrit aussi de certaines ruses comme l'évoque ce premier assistant à la réalisation :

*« On demande toujours l'autorisation à la préfecture de police à la mairie d'arrondissement et au commissariat d'arrondissement il y a plusieurs autorités. X (un grand réalisateur américain), je me souviens veut tourner pont Alexandre III. Il avait posé une option sur une rue autour, à un moment il*

<sup>189</sup> SAVY Michel « Fret, logistique et polarisation urbaine », in BONNET Michel et DESJEUX Dominique, *Les territoires de la mobilité*, Paris, PUF, 2000.

*s'aperçoit qu'il y juste à coté une rue qui est vachement belle mais pour laquelle on n'a pas l'autorisation. Aux États-Unis ils n'auraient même pas posé le petit orteil dans cette rue. Les Américains aiment bien venir tourner ici parce qu'on a un petit système D qui fait que des qu'il y quelque chose on se démerde. Il vient me voir, il me dit « est-ce qu'on peut tourner ? » Je lui réponds : « Vas-y vite... » Au même moment on voit arriver les flics... les gars sortent ce n'est pas toujours facile pour eux d'entourer les tournages. Le réal qui les voit arriver se retourne vers moi ... « Qu'est ce qu'on fait ? » Moi : « Cassez vous, allez tourner » et je vois mon second assistant qui amène les flics à la cantine. On avait un code je lui dis : « Je sonne trois coups quand on a fini ». Pour une demi-heure il a tourné et sans autorisation et il a halluciné. Je lui ai dit : « Nous le cinéma on l'a inventé, vous vous l'avez vendu ». (Premier assistant à la réalisation)*

Parfois le débordement se fait dans une relation moins cocasse et des tensions peuvent survenir au sein même de l'équipe du film entre ceux qui ont préparé, organisé, géré les autorisations, (l'équipe régie) et l'équipe réalisation qui, saisie par l'urgence du tournage est tentée s'écarter de ce qui a été convenu.

*« Dans cet arrondissement de Paris le problème qu'on a eu c'était plus avec la voirie et avec le commissaire de l'arrondissement. Les travaux c'est un peu compliqué parce que le commissariat est concerné ... C'était compliqué parce qu'on avait une sacrée armada de camions on prenait de la place. Eux, de leur côté, ils avaient leurs travaux, il fallait qu'ils avancent. L'ingénieur de la voirie a pété les plombs en disant qu'on faisait n'importe quoi parce que le directeur de production a décidé à la dernière minute de faire changer le stationnement des camions ! Il a fait prendre le risque que le tournage soit arrêté ça, c'est arrivé. Le commandant de la préfecture de police de Paris responsable des tournages, ça lui arrive de venir sur les tournages et de demander: « Que faites vous ? » « On arrête vous n'avez pas respecté le cahier des charges ». C'est normal. Si la production a décidé de faire n'importe quoi[...] Je leur ai dit : « Vous vous savez on tourne dans Paris, ce que vous venez de faire ça peut remettre en cause le tournage, c'est un vrai problème. ». Je pense que le seul moyen de bien faire son travail c'est de se faire respecter par les gens et de respecter les gens qu'on sollicite à longueur d'année et auprès desquels on s'engage et on engage notre parole [elle évoque ici ses interlocuteurs de la mission cinéma de la ville de Paris et de la préfecture de police] et qu'on ne peut pas tout faire on est en studio il y a de la vie autour des gens qui continuent à vivre c'est à nous adapter c'est à eux de s'adapter. C'est nous qui sollicitons les gens, c'est nous qui avons besoin d'eux, donc c'est à nous de faire en sorte que demain toutes informations riverain soient faites et de leur parler et aimablement quand on ventouse ; ils font partie de la ville donc c'est à nous de nous adapter » (Régisseeuse)*

« Tournage rime parfois avec carnage » : cette formule radicale que l'on connaît bien dans le monde du cinéma nous a aussi été communiquée parce que certains dérapages ternissent l'image de la profession. Si nous évoquons ici ces indélicatesses c'est aussi pour signaler la grande fragilité de l'activité cinématographique. La place du cinéma n'est jamais acquise d'avance et se construit toujours au quotidien.

*« Des fois on vient derrière des gens qui se sont comportés comme des sagouins. Moi ma plus grande fierté c'est quand on quitte les lieux et que les gens nous disent : « on a été contente d'avoir travaillé avec vous sachez que vous êtes les bienvenus ». C'est la preuve qu'on a bien fait notre boulot et c'est la moindre des choses. Je pense qu'il y a des gens qui sont moins vigilants là-dessus. Quand sur le plateau je vois quelqu'un qui lâche un papier par terre à un endroit et bien je lui dis mais c'est l'enfer parce qu'on passe pour des flics à longueur de journée ! Il faut s'avoir qu'une branche cassée au Luxembourg à cause d'un camion cela peut coûter très cher. Après il y a des choses que vous ne pouvez pas empêcher une rayure sur un marbre un truc pété mais c'est votre responsabilité que vous engagez. Les gens qui nous accueillent savent aussi qu'il y a un risque. Voilà tout cela est un peu compliqué à gérer » (régisseur).*

Les conditions de travail des tournages peuvent aussi expliquer certains dérapages qui nous ont été relatés

*« Les gens sont sous pression car il faut aller vite, il ne faut pas dépasser, c'est mal vécu les dépassements d'horaire. Tout le monde est énervé, il y a de la déco à faire, il faut déménager le*



*décor, et bien il y a quatre gars qui prennent une table, vite, car il y a un PAT dans trois quart d'heure ils la prennent vite elle tombe et se casse. Ou alors ils laissent un endroit dégueulasse, parce que personne ne veut s'en occuper, ou ils cassent quelque chose et ne le disent pas, ils partent comme des voleurs où ils ont fait un trou dans le mur alors que l'autorisation n'a pas été donnée. C'est arrivé sur un tournage récemment. La production n'a pas cru bon de demander, ils ont dessoudé une console du bureau, plus ils ont cassé un objet précieux donc là bon il y a eu un constat mais typiquement là il y a eu et le cas de figure de la production qui fait cela à la barbare car ils ont peur d'un non et vont au feu ; Bon il y a des assurances qui jouent. Là c'était en plus une production sous pression, le chef déco sous pression. Il y a des équipes qui marchent bien d'autres moins bien » (Un responsable d'établissement).*

En même temps les dérapages sont aussi rendus possibles lorsque les lieux n'ont pas d'expérience d'accueil et n'organisent pas l'accompagnement des tournages de manière suffisamment serrée. Ces tentations du débordement justifient, on le voit, l'existence d'instances de contrôle gérées par des professionnels que ce soit le service des tournages à la préfecture de Police de Paris, les spécialistes des tournages dans les établissements publics ou dans les collectivités locales. Leur présence se révèle souvent indispensable pour canaliser l'activité, limiter les abus et les dérives trop importantes mais aussi pour répondre aux sollicitations particulières des équipes. Les « mauvaises » expériences de tournages dans certains établissements ont souvent été constatées en l'absence d'organisation / et ou de ressources internes suffisantes. On l'aura compris, l'autodiscipline n'est pas forcément spontanée. Les conseils donnés par la commission du film concernant le nécessaire encadrement des tournages dans les établissements d'accueil répond à cette nécessité car un décor est vite « grillé » (autre expression consacrée). C'est la raison pour laquelle la mairie de Paris a aussi fait une charte de tournage pour rappeler certaines obligations.

L'image que donne d'elle une équipe de film par ses comportements affecte en retour la manière dont les responsables des établissements d'accueil, et plus largement, le public perçoivent le déroulement d'un tournage. Ceci pèse évidemment, en retour sur l'« ouverture » ultérieure des lieux. La bonne gestion du tournage avec la population pèse sur l'obtention d'autorisations pour les films à venir.

## **CONCLUSION**

La répétition de tournages sur un même espace ou au contraire leur caractère exceptionnel, la manière dont les équipes se comportent sur les lieux qui les accueillent ne sont pas sans incidence sur l'acceptabilité des tournages sur le long terme et en définitive, sur les capacités d'accueil des tournages. C'est la raison pour laquelle ce détour par l'étude du travail en pratique était nécessaire pour souligner les connections étroites entre le déroulement de l'activité et la construction de l'intolérance ou à l'inverse de la tolérance sociale à l'égard des tournages. De cette tolérance dépend aussi « l'offre » de décors disponibles au cours du temps.

C'est à ce niveau que le travail des commissions du film présente un intérêt majeur : en établissant une cartographie des lieux et en essayant d'ouvrir des lieux ils visent à limiter l'effet de saturation, l'enjeu étant en définitive de « distribuer » de manière plus fluide les

tournages sur le territoire. La mission cinéma de la mairie de Paris en association avec la préfecture de police alerte régulièrement et prend en compte ces effets de saturation dans l'octroi des autorisations. La commission du film d'Ile-de-France, à travers ses opérations de sensibilisation menées auprès des établissements publics et des communes cherche à élargir l'offre de territoires.

Mais on voit combien la gestion et la construction de l'attractivité territoriale est éminemment complexe car politique. En effet, les externalités économiques produites par la présence d'un film ne sont pas toujours mesurables. L'emploi créé par l'activité cinématographique se mesure difficilement à l'échelle d'une commune. L'échelle régionale est plus pertinente même si, on l'a vu, les frontières ne peuvent pas être exclusivement d'ordre géopolitique. Quant aux rentrées financières, seule la location de lieux ou le paiement des places de parking, l'hôtellerie ont des retombées clairement identifiables. Il est plus difficile de mesurer précisément l'impact touristique d'un tournage, surtout que nombre de tournages anonymisent les lieux. En revanche les dérangements liés à l'activité d'un tournage se mesurent très vite au nombre des plaintes qui remontent au commissariat ou auprès des élus.

On comprend, dès lors, que des tensions inévitables émergent entre les différents niveaux d'action publique d'un côté la région et la ville de Paris et certains départements qui développent et encouragent l'accueil des tournages, de l'autre des municipalités qui y voient soit une manne financière mais aussi une opportunité d'animation soit, une source de contraintes et de dérangements qui pourrait très bien se traduire par des sanctions électorales.

L'activité cinématographique demeure en définitive une activité dont la légitimité n'est pas donnée d'avance parce qu'elle perturbe, malgré tout, l'ordre du quotidien. Elle est aussi une activité dont il est attendu beaucoup en matière d'effet d'entraînement, d'irrigation économique. Il y a alors dans ce dernier cas un autre dilemme à gérer : prendre le cinéma comme une vache à lait (en fixant, par exemple des tarifs de location d'espace ou de place de parking excessif) génère en retour de nouveaux déplacements et l'éloignement de certains territoires<sup>190</sup>. On le voit, tout tourne autour de la définition d'un juste milieu pour que chacun y trouve son compte.

Contrairement au spectacle vivant, le cinéma n'est pas une relations de service, c'est un bien dont les conditions de production demeurent problématiques, justement parce qu'elles se déroulent sur des espaces productifs aménagés pour la circonstance dès lors que le tournage se fait en dehors des studios C'est ce qui fait parfois sa force, mais aussi, somme toute sa fragilité. Ainsi cette activité n'est pas pensée comme telle dans la conception des espaces urbains, la difficulté pour se garer en est un exemple, la question des branchements électriques en est un autre.

---

<sup>190</sup> Nous avons eu connaissance de certaines municipalités qui établissent volontairement des tarifs de stationnement dissuasif pour limiter l'installation des tournages.

## CONCLUSION

Alors que jusqu'à la fin des années 1970, le soutien aux films se faisait sans référence à territorialité de l'activité, à partir des années 1980 une nouvelle génération de politiques culturelles territorialisées apparaissent<sup>191</sup>. Ce tournant qui se traduit notamment par une complémentarité des actions du CNC et des régions va s'accompagner progressivement d'une autre évolution : celle d'une approche beaucoup plus économique de la culture. La création d'emplois devient un enjeu majeur. Les formats de la concurrence des territoires cinématographiques que nous avons pu mettre en évidence rendent bien compte de ces évolutions. Les politiques culturelles concernant les industries de l'image ont une dimension économique plus marquée et les formats de cette concurrence sont multipolaires et multi niveaux.

Lorsque l'on cherche à établir une cartographie de la localisation de l'industrie cinématographique en Ile-de-France, un axe net d'activité se dessine autour de Paris et au nord est de la petite couronne, suivant une présentation « radiale »<sup>192</sup>. L'activité cinématographique est ainsi localisée pour ce qui est de la « production » à Paris, et pour l'activité des studios, en Seine-Saint-Denis et dans le Val de Marne. Echappe à la mesure une grande partie de l'activité à savoir celle qui se déroule en décor naturel, les maisons dites de « production » n'étant pas des lieux à proprement parler de production. Alors que toutes les autres activités industrielles sont comptabilisées et situées de manière précise, on voit que le cinéma en raison de son caractère quelque peu éphémère et fluctuant échappe pour partie à cette mesure<sup>193</sup>.

Notre recherche qui propose en définitive définitive une sociologie de la mobilité<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> HALBERT Ludovic, in BRANDELLERO Amanda, CALLENGE Pierrick, DAVOULT Claire, HALBERT Ludovic, WAELLISCH Ulrike *Paris, métropole créative. Clusters, milieux d'innovation et industries culturelles en Île-de-France*, mars 2009, pour le compte du PUCA, p. 178.

<sup>192</sup> L'approche « radiale » repose sur une analyse de l'organisation spatiale des activités qui, appliquée au secteur audiovisuel et cinématographique fait apparaître des zones de développement à Paris et en région Parisienne (nord est tout particulièrement). Voir par exemple les travaux d'Alen Scott sur Paris dont les données ont été composées à partir de l'annuaire Belfaye SCOTT Allen J., *The Cultural Economy of Cities*, Chapitre 7 "French cinem II : Place Cultural Geography, and Competitive Advantage", London, Thousand Oaks, New Dehly, Sage 2000, p. 99-112. Voir également ACADIE, *Etat des lieux problématique sur le thème « Culture et territoire en Ile-de-France »*, Note de cadrage pour le compte de la DRAC, octobre 2003, p.9 et plus récemment, CAMORS Carine et SOULARD Odile, *Les industries créatives en Ile-de-France. Un nouveau regard sur la métropole*, Mars 2010, IAU, p 87.

<sup>193</sup> Rappelons qu'en France pour les productions cinématographiques en 2009 sur 4418 jours de tournages réalisés en France pour les films français, 218 étaient tournés en studio. Source *La production cinématographique en 2009*, rapport CNC, mars 2010, p. 53.

<sup>194</sup> URRY John, *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie ?*, Paris, Armand Colin, 2005.

adossée à l'étude des pratiques professionnelles permet donc de compléter, sur des bases ethnographiques, une représentation qui, en définitive, est construite à partir d'une approche sédentaire de l'activité, la construction des données statistiques (à partir des codes NAF ou des données de l'annuaire professionnel Bellefaye) orientant nécessairement cette construction. Or une telle approche concernant l'activité audiovisuelle et cinématographique ne permet pas de prendre en compte – donc de penser ? – le caractère intrinsèquement mobile de cette activité et sa distribution sur l'ensemble de la région. Pour cela il faudrait procéder à d'autres dénombrements moins aisés à rassembler : comptabiliser précisément les lieux en fonction du nombre de jour de tournage pour chacun selon une échelle temporelle permettant aussi de cerner la saisonnalité de l'activité cinématographique. Si une carte devait être faite sur cette nouvelle base, on peut faire l'hypothèse que Paris 'intra muros' serait un point fort d'entrée avec des variations selon les quartiers et les arrondissements. Un second cercle dont le périmètre serait de 50 km autour de la capitale pourrait être aisément dessiné car il constitue, on l'a vu, la première frontière marquant la localisation de l'activité des tournages autour de Paris. Cet espace ainsi identifié déborderait donc le périmètre francilien, incluant par exemple une partie de l'Oise et une ville comme Senlis très prisée des tournages de film et située à moins de 50 km de Paris. Ensuite, la localisation serait moins nette puisque justement les films vont de lieux en lieux sans trop se soucier des frontières départementales ou municipales. Une cartographie plus microscopique réalisée à plusieurs moments d'une même année permettrait également d'identifier des zones de surchauffe concernant certains quartiers ou lieux très sollicités.

Quand on parle de territoire, c'est bien de réalités « à la fois matérielles, sociales et idéelles » qu'il s'agit<sup>195</sup> mais ce qui vaut pour n'importe quelle activité économique semble être démultiplié pour le cinéma tant cette activité dépend de son environnement. Dès lors le rôle des différents intermédiaires permettant de faciliter les appariements entre un territoire et une équipe de film se révèle déterminant et ce d'autant plus que l'on évolue en terrain inconnu : il ne faut pas en effet sous estimer ce que Claval appelle les « frottements dus à l'éloignement » : « La réalité spatiale a d'autres dimensions. Elle est organisée par la vie sociale et économique qui s'y déroule »<sup>196</sup>.

Bernard Pecqueur<sup>197</sup> soulignait combien ancrage et mouvement s'articulent aujourd'hui de façon nouvelle en invitant à réinterroger la catégorie « territoire » qui fonde les sociétés. Il nous semble que le cinéma est un excellent prisme pour saisir cette dynamique (et ce dilemme) de l'ancrage et du mouvement. Alors que le cinéma est une activité fondamentalement nomade nous avons montré, paradoxalement, que de plus en plus d'Etats, de régions et de métropoles manifestent un intérêt majeur pour la « fixation » de cette activité en développant des structures industrielles fixes (studios de cinéma,

---

<sup>195</sup> CLAVAL Pierre, « Espace et territoire. Les bifurcations de la science régionale », *Géographie, Economie, Société*, vol. 10, 2008, p. 177.

<sup>196</sup> CLAVAL Pierre, op.cit.

<sup>197</sup> PECQUEUR Bernard op. cit 2009 p. 59

d'enregistrement, de post production). Mais cet ancrage ne présente pas tout à fait les mêmes attributs que ceux d'une entreprise sédentaire. Il s'agit en effet de générer un flux continu de présence d'activités sur un même territoire, assurant à la fois une pérennité d'emplois, une dynamique industrielle, mais aussi une visibilité du territoire à travers les médias. La présence d'infrastructures fixes dédiées au cinéma participe à la construction de l'attractivité d'un territoire. En même temps leur pérennité est bien tributaire de la fréquence des tournages qui n'est pas uniquement liée à ces investissements mais aussi à l'environnement géographique, patrimonial, économique et social.

La construction de l'attractivité territoriale est donc une conquête de tous les jours en raison de la forte mobilité des facteurs de production. C'est la raison pour laquelle tout ce qui constitue une « bonne raison » d'ancrage devient un enjeu de valorisation majeure : le coût et la qualité des lieux et de la main d'œuvre et les infrastructures techniques et logistiques, leur disponibilité, la diversité des entreprises techniques du secteur cinématographique etc. Car même si les studios sont loin d'être des lieux exclusifs de tournage, le cinéma et l'audiovisuel ne peuvent pas se passer d'infrastructures (pré production et surtout post production et distribution). Les bouleversements technologiques qui touchent la filière vers l'aval avec le développement de la digitalisation n'affaiblissent pas cette tendance. Dans ce contexte, si l'évolution des configurations de la localisation des activités reste quelque peu incertaine, en matière d'industrie cinématographique la représentation des métropoles comme « archipel »<sup>198</sup> est pertinente : relations de contiguïté se mêlent aux relations de connexité. Les polarités qui se dessinent autour de systèmes productifs plus intégrés ne fonctionnent pas repliées sur elles même. Elles s'inscrivent aussi dans et sont connectées avec d'autres denses réseaux de circulations : routes, trafic aérien mais aussi réseaux numériques internationaux qui amènent à penser autrement les rapports du temps et de l'espace.

Le tournage d'un film est une activité qui se déplace de décor en décor dans un environnement relativement instable qui porte une part importante d'incertitude. Fabriquer des images c'est à la fois s'approprier l'espace et le transformer. Mais la privatisation temporaire d'un lieu pour en faire un espace de travail dédié au tournage n'est pas réductible à une action matérielle sur celui-ci. Elle passe également par un travail « sur » le public, les utilisateurs habituels ou occasionnels du lieu. Nous avons pu mettre au jour la part d'encastrement social que suppose l'installation provisoire d'un tournage sur un lieu donné. Ce travail de l'ombre est assuré par de nombreux professionnels qui interviennent en « amont » du tournage et à la périphérie du plateau. Ces professionnels représentent une pierre maîtresse – parmi tant d'autres – de l'équipe d'un film. Pour que cette organisation éphémère et mobile puisse fonctionner, nous avons montré à quel point la capacité de ces professionnels à tisser des liens avec l'environnement était déterminante à la fois pour apporter des ressources (techniques, matérielles, humaines) nécessaires au tournage mais aussi pour préserver celui-ci d'un environnement parfois récalcitrant. De la qualité de ce

---

<sup>198</sup> Veltz Pierre, *Mondialisation, villes et territoires : l'économie de l'archipel*, PUF, 1996.

travail qui dessine aussi les frontières de l'action cinématographique dépend l'acceptabilité sociale de cette activité quelque peu intrusive.

Alors que le « nomadisme » est à la mode et que la délocalisation des activités industrielles fait régulièrement la une des journaux, l'industrie cinématographique qui est caractérisé, plus que d'autres, par une forte mobilité des facteurs de production permet peut être de cerner ce qui se joue quand la mobilité est la règle et non l'exception. Cette mobilité doit être toutefois située historiquement. Elle s'est accrue dès lors que le cinéma est sorti des studios que cela soit aux Etats Unis ou en Europe. La forte mobilité du capital technique lié aussi à sa miniaturisation (qui se poursuit aujourd'hui avec le développement des technologies numériques) et une plus grande souplesse d'utilisation rendait possible une telle fluidité. L'échelle de circulation a changé lorsque le développement des moyens de transport et de communication ont permis très rapidement de dépasser les frontières territoriales géopolitiques. Cette fluidification des facteurs de production débouchera probablement sur des configurations peut être inédites dans les prochaines années, en raison de l'accès accru aux effets spéciaux qui pourront renforcer la « virtualisation » des décors.

En attendant, les équipes de tournage se déplacent toujours, « en caravane » de territoires en territoires, plus ou moins éloignés, plus ou moins familiers, de taille plus ou moins restreinte, recrutant sur place une partie de la main d'œuvre nécessaire à la fabrication du film. En changeant d'échelle d'analyse nous avons montré que l'appariement entre une équipe de film et un territoire n'est pas réductible à une question d'incitation fiscale et de coût des facteurs... elle passe aussi par la capacité à décoder un territoire, à identifier ses faces cachées, ses potentialités esthétiques et techniques, ses ressources, mais aussi ses zones de saturations. La distribution des activités cinématographiques sur un même territoire est un enjeu fort car elle peut aussi conditionner les capacités d'accueil dans le temps. Seul un détour par l'analyse du travail des différents professionnels engagés dans ce jeu de connexions permettait de prendre la mesure de cette dimension.

Enfin, les évolutions technologiques récentes dans le monde cinématographique (numérisation, développement de la Haute Définition), laissent à penser que celles-ci ne seront pas, à plus ou moins longue échéance, sans conséquences sur les décisions de localisation et le choix des décors. En effet on peut envisager une plus grande substituabilité entre décors naturels et virtuels. Le déploiement et le perfectionnement technologiques des activités de post production vont-elles modifier le rapport au territoire des activités cinématographiques ? Quelles seront les limites de ces évolutions ? C'est à partir de ces questions que nous espérons pouvoir poursuivre nos recherches.

## BIBLIOGRAPHIE

ACADIE, *Etat des lieux problématique sur le thème : « Culture et territoire en Ile-de-France »*, Note de cadrage pour le compte de la Drac Ile-de-France, octobre 2003.

AMBROSINO Charles, LAUREN Andres, « Friches en ville : du temps de veille aux politiques de l'espace », *Espaces et société*, vol.3, n° 134, 2008, p. 37-51.

ANTIER Gilles, *Les stratégies des grandes métropoles. Enjeux, pouvoir et aménagement*, Paris, Armand Colin, 2005.

ARISTACO Guido, « La ville, les possibilités du cinéma et les films », *Sociologie et sociétés*, vol. 8, n°1, 1976, p. 92-115.

AUGE Marc, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages Poche, 1997.

AUGE Marc, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la sur modernité*, Paris, Seuil, 1993.

AUGOYARD Jean-François, « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'Espace géographique*, n°4, 1995, p. 302-318.

AUGROS Joël, « Glocalisation, Runaway et Local production, deux ou trois choses que je sais d'elles », *Questions de communication*, n°13, 2008, p. 225-238.

BARNIER Martin, « Amélie revisite son histoire », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, vol. 2, n°74, 2002, p. 163-172.

BASSAND Michel., KAUFMANN Vincent , JOYE Dominique, *Enjeux de la sociologie urbaine Logiques Territoriales*, Lausanne, 2007.

BATHELT Harald, GRÄF Armin, "Internal and External Dynamics of the Munich Film and TV Industry Cluster and the international Entertainment Sector", *Spaces*, 2006, 1 [téléchargeable sur : <http://www.spaces-online.uni-hd.de>]

BECKER Howard, *Art Worlds*, University of California Press, Los Angeles 1982 [trad française : *Les mondes de l'art*, Paris, Champs, Flammarion, 2006 ]

BENGHOZI Pierre-Jean, BERTRAND Nicolas, « Stratégie individuelle ou mimétisme. L'organisation des studios de cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, p. 84-97.

BENGHOZI Pierre-Jean, *Le cinéma. Entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989.

BENSA Alban, FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n° 38, 2002, p. 5-20.

BHAYROO Shenid, MEEHAN Eileen R., "The Other LA: Louisiana Woos Hollywood", in WASKO Janet, Mary Ericson (ed.), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p.189-215.

BIANCHINI, Franco, « Remaking European Cities : the Role of Cultural Policies », in Franco BIANCHINI Franco, PARKINSON Michael (eds), *Cultural Policy and urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

BINH N.T (avec la collaboration de Franck GARBAZ), *Paris au cinéma. La Vie rêvée de la capitale de Méliés à Amélie Poulain*, Paris, Editions Parigramme, Compagnie parisienne du Livre, 2003.

BLANCHARD Gérard, « Le montage cinématographique : un exercice pédagogique », *Communication et langages*, n°32, 1976, p. 51-71.

BONNET Michel, DESJEUX Dominique (dir.), *Les territoires de la mobilité*, Paris, PUF, 2000.

BOZON Michel, *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province. La mise en scène des différences*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984.

BRANDELLERO Amanda, CALLENGE Pierric, DAVOULT Claire, HALBERT Ludovic, WAELLISCH Ulrike, *Paris, métropole créative. Clusters, milieux d'innovation et industries culturelles en Île-de-France*, mars 2009, pour le compte du PUCA.

BREVIGLIERI Marc, « L'intranquilité du voisin. Etude sur la potentialité de la dispute en régime libéral », *Cahier de Rhizome. Bulletin national santé mentale et précarité*, n° 29, 2007, p.15-19.

BREVIGLIERI Marc, TROM Danny, « Troubles et tensions en milieu urbain. Les épreuves citadines et habitantes de la ville », in PASQUIER Dominique, CEFAL Daniel (dir.), *Les sens du public : publics politiques et médiatiques*, Paris, PUF, 2003.

BRIEU Christian, IKOR Laurent, VIGIER Jean Michel, *Joinville, le cinéma, le temps des studios*, Paris, Ramsay, 1986.

CAMORS Carine, SOULARD Odile, *Les industries culturelles en Ile-de-France*, Rapport IARUF, 2006. [une synthèse de l'étude est reprise dans CAMORS Carine, SOULARD Odile, « Rayonnement international et enjeux des industries culturelles en Ile-de-France », in LERICHE Frédéric et al. *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008]

CANETTI Nicole, GUERRIERI Jean-Pierre, JARDILLIER Sophie, JEANNEAU Caroline, *La production cinématographique en 2009*, Rapport du CNC, Mars 2010.

CARNE Marcel, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinémagazine*, n° 11, nov. 1933.

CARADEC Patrick, « Les studios de Bry-sur-Marne retournent au cinéma », *Le film français*, 24 janvier 2003.[consultable sur le site de l'AFC]

CEIDR, *The global success of production tax incentives and the migration of feature film production from the U.S to the world*, Production Report,2005-2006, [telechargeable : <http://www.ceidr.org/2005CEIDRRreprot.pdf>.]

CHAMINADE Chrisina, VANG Jan, « Cultural Clusters, global-local linkages and spillovers : Theoretical and empirical insights from an exploratory study of Toronto's Film Cluster », *Industry and Innovation*, vol.14, n°4, 2007, p. 154-183.

CHANIAK Régine, JEZEQUEL, Jean-Pierre, « Les Buttes-Chaumont : l'âge d'or de la production ? », *Quaderni*, n° 65, 2008, p. 65-79.

CHATEAU Dominique, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », in MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 92-106

CHELKOFF Grégoire, « Imaginaire sonore et environnement urbain. Banlieues », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 1996, n° 38-39, p. 83-92.

CLAVAL Pierre, « Espace et territoire. Les bifurcations de la science régionale », *Géographie, Economie, Société*, vol. 10, 2008, p. 157-184.

COE Neil M., "The view from outwest: embeddedness, interpersonal relation and the development of an indigenous film industry in Vancouver", *Geoforum*, vol. 31, n°4, 2000, p. 391-407.

COE Neil M., "A hybrid agglomeration? The development of a satellite-Marshallian industrial district in Vancouver's film industry", *Urban Studies*, vol.38, n°10, 2001, p. 1753-1775.

CONSEIL REGIONAL DE LA REGION ILE-DE-FRANCE, *Evolution et perfectionnement du fonds de soutien aux industries techniques cinématographiques et audiovisuelles de la Région Ile-de-France*, Rapport pour le Conseil Régional, mai 2005.

COSGROVE Denis, DANIELS Stephen, *The iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CRAGUE Gilles, « Des lieux de travail de plus en plus variables et temporaires », *Économie et Statistiques*, n° 369-370, 2004, p. 191-212.

CRETON Laurent, FEIGELSON Kristian (dir.), *Villes cinématographiques, Théorème*, n°10, 2007.



- CRISTOPHERSON Suzan, "Project work in context: regulatory change and the new geography of media", *Environment and Planning A*, vol.34, n°1, 2002, p. 2003-2015.
- CRISTOPHERSON Suzan, "The limits to new regionalism": (re) learning from the media industries", *Geoforum*, 34, 2003, p. 413-415.
- CRISTOPHERSON Suzan, STORPER Michaël, "The city as studio; the world as back lot: the impact of vertical disintegration on the location of the motion picture industry", *Environment and Planning D: Society and Space* 4, 1986, p. 305-320.
- CURRAH Andrew, "Behind the web store: the organizational and spatial evolution of multi-channel retailing in Toronto", *Environment and Planning A*, 34, 2002, p. 1411-1441
- CURRAH Andrew, "Digital Effects in the Spatial Economy of Film: Towards a Research Agenda", *Area*, vol. 35, n°1, 2003, p. 64-73.
- DAVIS Charles, KAYE Janice, "International Production Outsourcing and the Development of Indigenous Film and Television Capabilities : The Case of Canada", in ELMER Greg, DAVIS Charles, MARCHESSAULT David, MCCULLOUGH John (eds), *Locating Migrating Media*, Lanham, Md. Routledge, 2010, Chapter four (à paraître).
- DAWSON Andrew, "Bring Hollywood home ! Studio labor, nationalism and internationalism, and opposition to 'runaway production', 1948-2003", *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol.84, n°4, 2006, p. 1011-1122.
- DEBOST Jean-Barthélemy (dir.), *Le Cinéma et les Hauts-de-Seine*, Paris, Sogemo, 1993.
- DEGARDIN Philippe, VEILLON Olivier-René, *Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France*, Ile De France Film Commission, Audiens, 31 mars 2010.
- DESCURE Virginie, CASAZZA Christophe, *Ciné-Paris. 20 balades sur des lieux de tournage mythique*, Paris, Hors collection, 2003.
- DEVISME Laurent, « Identité urbaine et concurrence territoriale : la fabrique de l'image de Nantes » in Stuart Farthing, Jean-Paul CARRIERE, *Les cités atlantiques : villes périphériques ou métropoles de demain ? Diagnostics et politiques*, Paris Publisud, 2000, p. 283-304.
- DEVISME Laurent, DUMONT Marc, « Les métamorphoses du marketing urbain [Euronantes.fr](http://euronantes.fr) », *Espace temps.net* 04 février 2006 <http://espacetemps.net/document1831.html>
- DI MEO Guy, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, vol. 62, n°3, p.99-110.
- DOUY Max, DOUY Jacques, *Décors de cinéma. Un siècle de studios français*, Paris, Editions du collectionneur, 2003.
- DRAKE Graham, "This place gives me space: place and creativity in the creative industries", *Geoforum*, 34, 2003, p. 511-524.
- DUMONT Marc, « Le développement urbain dans les villes intermédiaires : pratiques métropolitaines ou nouveau modèle spécifique ? Le cas d'Orléans et Tours », *Annales de Géographie*, 642, avril 2005, p. 141-162.
- ELLINGSON Annlee, "Incentives, authentic locations fueling production migration", *Moving Pictures*, Spring/Summer 2010, p.55-65
- ELMER Greg, "Global Locations in Los Angeles: the Promotion of New Cinematic Spaces", in WASKO Janet, ERICKSON Mary (eds), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, Chapter 5, 2008, p.151-152.
- ELMER Greg, DAVIS Charles, MARCHESSAULT David, MCCULLOUGH John (ed.) *Locating Migrating Media*, Lanham, Md. Routledge, 2010 (à paraître)
- ELMER Greg, GASHER Mike, (eds.), *Contracting Out Hollywood : Runaway Production and Foreign Location Shooting*, Rowman and Littlefield, Lanham, 2005.

- FAGNONI Edith « Amnéville, de la cité industrielle à la cité touristique : quel devenir pour les territoires urbains en déprise ? », *Mondes en développement*, vol. 32, n° 125, 2004, p. 51-66.
- FEIGELSON Kristian, « La ville hybride. Paris réinventée (1930-200), in *Théorème* n°10, Ville cinématographique « ciné lieu », 2007 p. 105-110.
- FISCHER Gustave-Nicolas, *La psychosociologie de l'espace*, Paris, PUF, coll. Que-Sais Je ?, 1981 (deuxième édition).
- FLORIDA Richard, *Cities and the Creative Class*, New York, Routledge, 2005.
- FRANÇOIS Guy-Claude, « Au cinéma, le paysage est un acteur », in MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 87-91.
- GASHER Mike, “The audiovisual locations industry in Canada: considering British Columbia as Hollywood North”, *Canadian Journal of Communication*, 20, 1995, p. 231–254.
- GASHER Mike, *Hollywood North: The feature film industry in British Columbia*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2002.
- GLATRE Patrick, MILLOT Olivier, *Caméra plein champ. La banlieue au cinéma, le cinéma en banlieue*, Paris, Créaphis, 2003.
- GOLDSMITH Ben, O'REGAN Tom, « The Policy Environment of the Contemporary Film Studio », in ELMER Greg, GASHER Mike (ed.), *Contracting out Hollywood*, Rowman & Littlefield Publisher, Inc, 2005, p. 40-66.
- GOLLAIN Vincent, SALLEZ Alain, *Emploi et territoires en Ile-de-France : prospectives*, Paris, L'aube éditions, 1999.
- GOMEZ Maria Victoria, « Reflective Images: The Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 22, n° 1, 1998, p. 106-121.
- GRAVARI-BARBAS Maria, « La “ville décor” : accueil de tournage de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergeogeo*, Cultural problems of large cities. Paris, décembre 8-11, Article 101, put on line on 27 mai 1999, modified on 03 May 2007. Url : <http://www.cybergeogeo.eu/index1170.html>, consulté le 13 May 2008.
- GRIMAULT Emmanuel, *Bollywood Film Studio. Ou comment les films se font à Bombay*, Paris, Editions du CNRS, 2003.
- HANNERZ Ulf, *Explorer la ville Elément d'anthropologie urbaine*, Paris, Editions de Minuit, 1983 - Traduction et présentation par Isaac Joseph.
- HARA S., “Regional knowledge creation and global inter cluster relation in the production of digital contents in Hollywood”, Paper presented to the 98th Annual Meeting of the Association of American Geographers, Los Angeles, 19 23 March 2002.
- HATZFELD Hélène, HATZFELD Marc, RINGART Nadja, *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi*, Gémenos, L'Aube, 1998.
- HAUMONT Bernard, “Hiérarchie et armature urbaine », *Revue française de sociologie*, IX, 1968, p. 251-256.
- HENNING Victor, ALPAR Andre, « Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme”, *Media, Culture & Society*, 2005, vol. 27, p. 229 - 250.
- HENRY Nick, “The new industrial spaces: locational logic of a new production era ?”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 16, 1992, p. 375–396.
- HILLAIRET Prosper, LEBRAT Christian, ROLLET Patrice, *Paris vu par le Cinéma d'avant-garde (1923-1983)*, Paris, Paris expérimental, 1995.
- HOZIC Aida, *Hollyworld : Space, Power and Fantasy in the American Economy*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.

- HUSSON Jean-Louis, ROMERA Anne-Marie, « Moins de friches industrielles en Ile-de-France », *Notes rapides, IAU*, n° 467, avril 2009.
- JEANNE René, *Ford Charles, Paris vu par le cinéma*, Paris, Hachette, 1969.
- JOSEPH Isaac, *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.
- JOSEPH Isaac, *La ville sans qualité*, Paris, éditions de l'Aube, 1998.
- JUAN Myriam, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, vol.1, n° 17, 2004, p. 291-314.
- KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
- KALIFA Dominique, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n°17, 2004, p. 131-150.
- KERMABON Jacques (dir.), *Parcours du cinéma en Ile-de-France*, Paris, Textuel, 1995.
- KOULECHOV Lev, *L'art du cinéma et autres écrits*, Paris, L'âge d'homme, 1994.
- KURP Mathias, « Medienfonds als 'stupid German money' : Steuersparmodell unterstützt Hollywood statt deutsche Filmakers" [Media funds as 'stupid German Money' : tax saving models support Hollywood rather than German filmmakers, téléchargeable sur [//www.medienmaerkte.de/artikel/kino/040502\\_filmfonds.html](http://www.medienmaerkte.de/artikel/kino/040502_filmfonds.html)]
- LABELLE Brandon, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, London, Continuum, 2010.
- LALLEMENT Emmanuelle, « Evénements en ville, événements de ville : vers de nouvelles ritualités urbaines », *Communication et organisation*, La ville dans tous les sens, décembre 2007, 32, p. 27-35.
- LAMASSOURE Patrick, «Les régions gagnent à être filmées » (entretien), *Inter-Région*, n° 279, juillet aout 2008.
- LAUTIER François, « Les transformations des espaces de travail et la mobilité urbaine », dans BONNET Michel et Dominique DESJEUX (dir.), *Les territoires de la mobilité*, Paris, PUF, 2000, p. 69-83.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- LEFEBVRE Thierry, « Le Paris de Georges Méliès. Quelques pistes », *Sociétés & Représentations*, 2004/1 - N° 17, p. 363-370.
- LEGALES Patrick, LORRAIN Dominique, (dir.) « Gouverner les très grandes métropoles », institutions et réseaux techniques », *Revue française des affaires publiques*, n ° 107, 2003, p. 305-318.
- LEMONIER Marc, *Panique à Paname : quand le polar prend ses quartiers dans la capitale*, Paris, Parigramme, 1998.
- LERICHE Frédéric et al. *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- LERICHE Frédéric, DAVIET Sylvie, SIBERTIN-BLANC Mariette, ZULIANI Jean-Marc, « L'économie culturelle et ses territoires : quels enjeux ? », in *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 19-25.
- LERICHE Frédéric, SCOTT Allen, “ Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial”, *L'Espace Géographique*, 3, 2005, p. 207-222.
- LEROY Eric, BILIA, Laurent (dir.), *Un siècle de cinéma à Epinay sur Seine*, Paris, 1995.
- LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Logiques de l'espace, esprit des lieux*, Paris Belin coll. Mapemonde, 2000.

- LIOTARD Martine, « De la Plaine Saint-Denis à Plaine Commune, un projet entre compétitivité, mixité et cohésion », in PUCA, *L'attractivité des territoires : regards croisés*, Actes des séminaires février-juillet 2007, p. 71-72.
- LONGWEL Todd, "Next stop, Puerto Rico ?", April 15, 2010, *The Hollywood Reporter*, April 16, p. 7-12.
- LONGWEL Todd, « Taxes Hold'Em. Tax incentives are great, but what happens when the well runs dry ? », *The Hollywood Reporter*, April 16, 2009, p. 9-12.
- LOPEZ Silvestre, *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004.
- LUKINBEAL Christopher, "Reel-to-real urban geographies: the top . ve cinematic cities in North America", *The California Geographer*, 38, 1998, p. 64-78.
- LUSSAUT Michel. *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 2007.
- MAGOR Maggie, SCHLESINGER Philip, « 'For this relief much thanks.' Taxation, film policy and the UK government, *Screen*, vol. 50, n°3, 2009, p. 299-317.
- MALTHETE Jacques, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996,
- MANDELBAUM Jacques, *Anatomie d'un film*, Paris, Grasset, 2009.
- MANNONI Laurent, « Les studios Pathé de la région parisienne (1896-1914), in MARIE Michel, LE FORESTIER Laurent (dir.), *La firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris AFRHC, Actes du colloque Domitor, 2004, p. 78
- MARY Philippe, *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.
- MENGER Pierre-Michel, « L'hégémonie parisienne: économie et politique de la gravitation artistique », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 6, 1993, p.1565-1600.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur*, Paris, Gallimard, 2009.
- MILLER Toby, GOLVIN Nitin, MACMURRA John, MAXWELL Richard, WANG Tong, *Global Hollywood 2*, London, Bifi, 2005.
- MINGANT Nolwenn, « Entre mondial et local : le jeu d'équilibriste des majors hollywoodiennes », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n° 1, 2009.
- MONITOR COMPANY, *US runaway film and television production*, Study report, 1999.
- MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, 1999.
- NADEAU Charles, DOUCHET Jean, *Paris cinéma : une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, Paris, Editions du May, 1987.
- NEWMAN David, "In the Service of the Empire "Runaway" Screen Production in Aotearoa New Zealand and Canada, 1997-2006", in WASKO Janet, Mary ERICKSON (eds), *Cross Border cultural production. Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p. 217-259.
- NICOLAS Bertrand, *Structures d'organisation et paradigmes sectoriels : le cas des studios de cinéma en France et au Royaume Unis (1895-1995)*, Paris, thèse sous la direction de Pierre-Jean Benghozi, CRG, 1995.
- PECQUEUR Bernard, « De l'exténuation à la sublimation : la notion de territoire est-elle encore utile ? », *Géographie, Economie, Société*, 11, 2009, p. 55-62.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris Galilée, 1974.

- PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de Paris*, Paris, La découverte, 2008 (2<sup>e</sup> édition).
- POIRRIER Philippe, RIOUX Jean-Pierre, *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Paris, la Documentation française, comité d'histoire du ministère de la culture.
- POWELL Walter, DIMAGGIO Paul, *The New Institutionalism Organizational Analysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- POUY Jean-Bernard, « Banlieue à part. Diverses réflexions sur *Bande à part* de Jean-Luc Godard, et son discours latent sur une banlieue pratiquement disparue », *Sociétés & Représentations*, n° 17, 2004, p. 329-334.
- RAFFIN Fabrice, « Territorialisation de projets culturels en Île-de-France *Propositions pour un modèle d'analyse complexe*, SEA Europe, février 2008.
- Revue *Urbanisme*, dossier « la ville marketing », 344, septembre-octobre 2005.
- RILEY R. W., & VAN DOREN, C. S. "Movies as tourism promotion", *Tourism Management*, 9, 1992, p. 268-272.
- RONCAYOLO Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Folio, 1990.
- RONCAYOLO Marcel, *Réflexions autour de la notion d'attractivité*, in PUCA, *L'attractivité des territoires : regards croisés*, Actes des séminaires Février-Juillet 2007, p. 43-45.
- ROT Gwenaële, « Un entreprenariat en mutation dans l'industrie du cinéma. Sociologie économique des prestataires de tournage », Communication à la journée d'étude « Economie des biens symboliques », Centre de Sociologie Européenne, GDR Sociologie et économie, 3-4 décembre 2009, 30 p.
- ROT Gwenaële SAUGUET Emilie, VERDALLE (de) Laure, « Districts culturels, le cas de la filière cinématographique en Seine-Saint-Denis », in BERNEMAN Corinne et MEYRONIN Benoit (dir.), *Culture et attractivité des territoires : où en sommes nous ?* Paris, L'Harmattan, 2010 (à paraître).
- SANSOT Pierre, *Les formes sensibles de la vie sociale*, Paris, Puf, 1986.
- SANSOT Pierre, *Variations paysagère*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1983.
- SCHANDLEY R. Robert, *Runaway Romances. Hollywood's Postward Tour of Europe*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- SCHATZ Thomas, "The studio system and conglomerate Hollywood", in MC DONALD P. , WASKO Janeth (ed.), *The contemporary Hollywood film industry*, Oxford, Blackwell, 2008.
- SCHOFIELD Peter, "Cinematographic Images of a city, Alternative heritage tourism in Manchester", *Tourism Management*, vol.17, n°5, p. 333-340.
- SCOTT Allen J., "A new map of Hollywood : the production and distribution of American motion pictures", *Regional Studies*, 36, 2002, p. 957-976.
- SCOTT Allen J., "Creative cities: conceptual issues and policy questions", *Journal of Urban affairs*, vol. 28, n°1, 2006, p.1-17.
- SCOTT Allen J., POPE Naomi, "Hollywood, Vancouver and the World : employment relocation and the emergence of satellite production centers in the motion – picture industry", *Environment and Planning A* 39(6), 2007, p. 1364 – 1381.
- SCOTT Allen J., *The Cultural Economy of Cities*, London, Thousand Oaks, New Dehly, Sage 2000.
- SCOTT Allen, « L'économie culturelle des villes », *Géographie, Économie, Société*, vol. 1, n° 1, 1999, p. 25-47.
- SCOTT Allen, J., "The Other Hollywood: the Organizational and Geographic Bases of Television-Program Production", *Media, Culture & Society*, vol. 26, 2004, p. 183 - 205.

- SCOTT Allen, J., *On Hollywood: The place, the industry*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- SMITH Gary, "Spreading the sunshine", *Location Magazine*, Association of Film Commissioners international, 2010, p. 97-108.
- SOJA Edward, W., SCOTT Allen J., "Los Angeles: Capital of the late twentieth century", *Environment and Planning D: Society, and Space*, 4, 1986, p. 249-54.
- SPANER David, *Dreaming in the rain. How Vancouver became Hollywood North by Northwest*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2003.
- STORPER Michaël, CHRISTOPHERSON Suzan, "Flexible specialization and regional industrial agglomerations : the case of the US motion picture industry, *Annals of the Association of American Geographer*, 77, 1987, p. 260 -282.
- TARRIUS Alain, « Territoires circulatoires et espaces urbains », *Annales de la recherche urbaine* n° 59-60, 1993, p. 51-60.
- TAVERNIER Bertrand, « Au-delà du périph », *Sociétés & Représentations*, vol.1, n° 17, 2004, p.335-342.
- THEVENEAU Dana, *Synthèse de l'étude d'opportunité concernant l'action d'une commission du film pilote dans le Var et d'un réseau de commissions du Film en France*, Rapport réalisée pour le compte du FRILE, décembre 1993, MAJ mai 1996
- THEVENOT Laurent, « Le régime de familiarité. Des choses en personnes », *Genèses*, 17, 1994, p. 72-101
- THRIFT Nigel, « On the determination of social action in space and time », *Environment and Planning D., Society and Space*, vol. 1, n°1, 1983, p. 23-57.
- TINIC Serra, "Constructing the Global City: Contextualizing Hollywood North", in WASKO Janet, ERICKSON Mary (eds), *Cross Border cultural production Economic Runaway or Global Production ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008, p. 251-296.
- URRY John, *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie ?*, Paris, Armand Colin, 2005.
- VELTZ Pierre, *Mondialisation, villes et territoires : l'économie de l'archipel*, Paris, PUF, 1996.
- VIVANT Elsa, « La Classe créative existe-t-elle ? », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 101 « Economies, connaissances, territoires », novembre, p. 155-161.
- WASKO Janet, "The political economy of the American film industry", *Media, Culture & Society*, 1981, vol. 3, p. 135 - 153.
- WARGNIER Régis, *Est-Ouest. Journal d'un tournage*, Paris, Seuil, 1999.
- WASKO Janet, ERICKSON Mary (eds.), *Cross Border cultural production. Economic Runaway or Globalization ?* Cambria Press, Amherst New York, 2008.
- WEINSTEIN Bernard L., CLOWER Terry L., "Filmed Entertainment and Local Economic Development: Texas as a Case Study", *Economic Development Quarterly*, 2000,14, p. 384-394.
- WRIGHT Claire, "Hollywood's Disappearing Act: International Trade Remedies to Bring Hollywood Home", *Akron Law Review*, vol. 39, 3, 2006, p. 739-861.