

Gwenaële Rot

Planter le décor

Une sociologie des tournages



SciencesPo
LES PRESSES

«[...] 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, *Espèces d'espaces*,
Paris, Galilée, 1974, p. 14)

Introduction

La fonction des lieux montrés sur les écrans a été bien analysée par les théoriciens du cinéma. La classification d'André Gardies distingue, par exemple, les lieux « référentiels », dont la fonction principale est d'« assurer l'ancrage réaliste du film », les lieux « embrayeurs », lorsque ce qui se dit « n'a de sens véritable que par référence à ce lieu », et les lieux « anaphores », qui assurent, en dépit de l'éclatement des plans, une certaine continuité visuelle participant à la « cohésion narrative » du récit¹. Les lieux sont créateurs de sens : ils soulignent les caractères des personnages, fixent une ambiance ou annoncent une action imminente. Le sociologue Isaac Joseph suggère que certains lieux se prêtent particulièrement bien à l'action cinématographique : « On sait que les gares ont été des lieux cinématographiques, autant que les trains. Dans les films d'action, l'espace des gares est un lieu privilégié de la poursuite, un espace dans lequel un homme recherché peut espérer se perdre dans la foule. À l'inverse, s'il s'agit de filmer une rencontre ou un rendez-vous, le cinéaste peut focaliser le regard des spectateurs sur un personnage perdu dans la foule et souligner la singularité de son attente. Le cinéma sait jouer de cette double dimension du temps et de l'espace des gares, donner à voir la densité des flux et laisser place au spectacle de l'attente et de l'événement singulier. Il sait agencer des échelles². »

1. André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 222.

2. Isaac Joseph, *L'Athlète moral et l'enquêteur modeste*, Paris, Economica, coll. « Études sociologiques », 2007, p. 318.

Les lieux mis en scène par les cinéastes sont souvent investis d'une aura symbolique qui préexiste à leur mise en image : la plage de Deauville, la tour Eiffel, le Pont-Neuf, la Côte d'Azur, la cité médiévale de Carcassonne. Plus rares sont les films à succès qui fabriquent *ex nihilo* la célébrité d'un lieu et le transforment en lieu de mémoire, tel le Beffroi de Bergues de *Bienvenue chez les Ch'tis*. Comme la littérature, la chanson ou la peinture, le cinéma contribue, par son processus d'artialisation³, à façonner la valeur patrimoniale des lieux. Érigés, grâce à la carrière heureuse d'un film, en objet de culte, ils sont appropriés par les habitants et les touristes. Certains films devenus célèbres produisent des effets sur les lieux réels de leur production après le tournage. C'est le cas de la petite épicerie « Chez Ali » rebaptisée « Maison Collignon » à la suite du succès du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, de la plage de Saint-Marc dénommée désormais « plage de Monsieur Hulot » et décorée d'une statue en bronze représentant Hulot scrutant l'horizon. Il arrive même que certains fragments de décors soient conservés, telle cette fontaine du village de Lyons-la-Forêt construite en 1990 pour le tournage du film *Madame Bovary* de Claude Chabrol.

Les communes créent des parcours de cinéma sur les traces de Marcel Pagnol ou de Martin Scorsese pour valoriser leur territoire grâce à ce ciné-tourisme⁴, comme ceux proposés par la Mairie de Paris autour des films *Hugo Cabret*, *Ratatouille*, *Minuit à Paris*, *Un monstre à Paris*, *Gainsbourg (vie héroïque)*, *Chocolat*, *Paris, je t'aime*, *L'Écume des jours*, *L'Armée du crime*, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, *La Môme*, *Le Petit Nicolas*, *Chéri*, *Musée haut, musée bas*, *Le diable s'habille en Prada*, *Rush Hour 3*. Il arrive même qu'un musée dédié à un tournage soit créé, comme celui installé dans l'ancienne gendarmerie de Saint-Tropez immortalisée par Louis de Funès.

3. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

4. Hécate Vergopoulos et Michaël Bourgatte, « Le ciné-tourisme comme pratique allo-graphique », *Téoros*, 30 (1), 2011, p. 99-107. Pour une approche critique : Georges-Henry Laffont et Lionel Prigent, « Paris transformé en décor urbain. Les liaisons dangereuses entre tourisme et cinéma », *ibid.*, p. 108-118.

Une sociologie des espaces productifs

Comme l'a rappelé Jean-Pierre Esquenazi, « l'histoire de l'analyse du film, telle qu'elle a été animée par la critique française puis par la sémiologie et le bergsonisme deleuzien, se borne finalement à deux tendances. La première, plus proprement cinéphilique, consiste à situer tel film dans la liste des réalisations d'un auteur, d'un studio (pour le cinéma américain) ou d'une production nationale. La seconde interroge la forme du film entendu comme "œuvre" ou comme "texte filmique". La recherche des éléments de mise en scène, du maniement des codes signifiants ou du type "d'image" devient la visée essentielle de l'interrogation des objets⁵ ». Alors que, dans cette perspective, les études qui traitent des représentations cinématographiques du paysage et de la ville à partir d'une analyse de films d'auteurs soigneusement choisis sont nombreuses⁶, rares sont celles qui interrogent ce qui se joue en amont de la diffusion des films. Pourtant, ce que l'on retrouve devant l'écran en tant que spectateur n'est pas le résultat de purs choix artistiques d'un cinéaste sûr de son style et maître de ses moyens. En sociologue attentive aux processus de décision, aux actions, aux dynamiques du travail et à son organisation, il m'importe de lever un voile sur un certain hors-champ cinématographique⁷, non pas un hors-champ narratif, mais un hors-champ pratique qui est celui de l'espace productif abordé par ses coulisses.

5. Jean-Pierre Esquenazi, « Le film, un fait social », *Réseaux*, 18 (99), 2000, p. 25.

6. Jacques Belmans, *La Ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles, A. de Boeck, 1977 ; François Niny (dir.), *Visions urbaines. Villes d'Europe à l'écran*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994 ; Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, 2018. De nombreux numéros de revues ont été consacrés à cette thématique en études cinématographiques, sociologie urbaine, géographie : Jean-Pierre Garnier et Odile Saint-Raymond (dir.), « Ville et cinéma », *Espaces et sociétés*, 86, 1996 ; Thierry Paquot (dir.), « La ville au cinéma », *Urbanisme*, 43 (328), 2003 ; Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.), « Villes cinématographiques. Ciné-lieux », *Théorème*, 10, 2007 ; Jean-François Staszak (dir.), *Annales de géographie*, « Géographie et cinéma », 1 (695-696), 2014. Les recherches anglo-saxonnes sont, de leur côté, considérables.

7. On retiendra ici la définition que propose Vincent Pinel : le hors-champ cinématographique est une « portion d'espace non retenue à la prise de vues et située à l'extérieur du cadre - opposé "champ" », dans Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 176. Mais nous nous intéressons à l'activité qui s'y déroule.

Les travaux fondateurs de Susan Christopherson et Michael Storper⁸ sur Hollywood ont mis au jour la transformation des structures de production (les grands studios intégrés qui ont émergé au début du XX^e siècle avec l'avènement des *nickelodeons*⁹) vers un mode d'organisation plus flexible associé à l'émergence de districts industriels ou de *clusters*. Dans le prolongement de ces travaux, Allen J. Scott a analysé les formes d'organisation « postfordistes » en s'intéressant au « système spatial de production¹⁰ » qui imprimerait sa marque aux produits fabriqués¹¹. Sa cartographie de la localisation des maisons de production réalisée à la fin des années 1990 met au jour des effets d'agglomération à Los Angeles et à Paris. Ces recherches, auxquelles on pourrait rattacher, pour le cas français, celles de Pierre-Michel Menger sur l'économie politique de la gravitation artistique¹², font l'hypothèse que la localisation de la production cinématographique serait le produit d'arbitrages socio-économiques prenant en compte les effets de proximité spatiale. L'attractivité d'un territoire résiderait dans une coordination de proximité propice à la formation et la circulation des talents, à la créativité, en favorisant relations de face à face, réseaux de sociabilité, mobilisations rapides des talents, échanges de savoirs et confrontations d'idées¹³.

À partir des années 2000, la mondialisation des activités cinématographiques a donné lieu à un ensemble de recherches en socio-économie et géographie du cinéma – essentiellement nord-américaines – sur la concurrence des territoires et la labilité des

8. Susan Christopherson et Michael Storper, « The City as Studio, the World as Back Lot: The Impact of Vertical Disintegration on the Location of the Motion Picture Industry », *Environnement and Planning D: Society and Space*, 4 (3), 1986, p. 305-320.

9. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York (N. Y.), Scribner, 1990.

10. Allen J. Scott, *On Hollywood: The Place, the Industry*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 2014 [2005].

11. Allen J. Scott, *The Cultural Economy of Cities*, Londres, Sage, 2000 ; Allen J. Scott et Frédéric Leriche, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *L'Espace géographique*, 3 (34), 2005, p. 207-222.

12. Pierre-Michel Menger, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales ESC*, numéro spécial « Mondes de l'art », 48 (6), 1993, p. 1565-1600.

13. Stefano Breschi et Franco Malerba (eds), *Clusters, Networks, and Innovation*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

centres de production cinématographiques qui, de plus, interrogent les effets de la « délocalisation¹⁴ ». Susan Christopherson étudie ainsi la concurrence que se livrent différents États américains pour attirer les tournages par des politiques fiscales avantageuses dont il est en fait très difficile de mesurer les effets de long terme sur l'emploi¹⁵. En effet, les manques à gagner fiscaux, la faible transparence des stratégies des firmes quant à l'usage des fonds dégagés, la persistance du recrutement des chefs de poste dans les métropoles cinématographiques historiques (Los Angeles, New York) où est localisé le vivier des techniciens les plus qualifiés, permettent, selon elle, de douter d'une réindustrialisation par le cinéma d'États comme le Texas ou le Michigan qui ont pourtant engagé des politiques fiscales agressives¹⁶. Elle insiste sur le fait que les avantages compétitifs d'un territoire ne reposent pas uniquement sur la faiblesse relative du coût salarial mais également sur la présence d'un vivier de techniciens qualifiés et d'investissements publics qui soutiennent la création d'infrastructures de production (studios de tournage et de postproduction). Par ailleurs, tandis que certains chercheurs américains mettent l'accent sur les effets néfastes pour l'emploi de la délocalisation de films hollywoodiens au Canada¹⁷, leurs collègues canadiens se sont, de leur côté, interrogés sur les conséquences du développement de ces productions satellites d'Hollywood à Toronto¹⁸, Montréal¹⁹ ou encore Vancouver,

14. Andrew Dawson, « "Bring Hollywood Home!" Studio Labour, Nationalism and Internationalism, and Opposition to 'Runaway Production', 1948-2003 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 84 (4), 2006, p. 1101-1122 ; Joël Augros, « Glocalisation, runaway et local production. Deux ou trois choses que je sais d'elles », *Questions de communication*, 13, 2008, p. 225-238.

15. Susan Christopherson, « Behind the Scenes: How Transnational Firms Are Constructing a New International Division of Labor in Media Work », *Geoforum*, 37 (5), 2006, p. 739-751.

16. En 2015, en raison de l'importance de son déficit budgétaire, l'État du Michigan a décidé de supprimer les crédits d'impôts en faveur du cinéma après avoir mis en place depuis 2008 une politique très soutenue d'incitation fiscale.

17. Janet Wasko et Mary Erickson (eds), *Cross-Border Cultural Production: Economic Runaway or Globalization?*, Amherst (N. Y.), Cambria Press, 2008.

18. Jan Vang et Cristina Chaminade, « Cultural Clusters, Global-Local Linkages and Spillovers: Theoretical and Empirical Insights from an Exploratory Study of Toronto's Film Cluster », *Industry and Innovation*, 14 (4), 2007, p. 401-420.

19. Guy Bellavance, « Montréal polymorphe, Montreal anywhere. Une ville de tournage à l'ère de la délocalisation », dans Charles Perraton et François Jost (dir.), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 99-132.

métropole qui a su, à partir des années 2000, valoriser de nombreux atouts pour attirer les producteurs américains (proximité de Los Angeles, incitations fiscales importantes, langue et culture communes, coûts salariaux compétitifs) au risque de fragiliser la production locale de films indépendants²⁰. Ces travaux qui, à l'exception de ceux d'Allen Scott, ne portent pas sur la situation française, croisent certaines de nos questions. Toutefois, ils négligent l'analyse sociologique de tout le travail engagé par les équipes de film et les interlocuteurs multiples qu'elles sollicitent pour rendre possible l'installation d'un tournage sur un territoire.

En France, la sociologie de l'industrie du cinéma est longtemps restée embryonnaire malgré le programme de recherche initié par Georges Friedmann et Edgar Morin au début des années 1950²¹. En revanche, certains travaux anciens font écho à nos recherches. « Ce n'est pas le moindre paradoxe dans la problématique actuelle de la ville que celui du peu d'attention que l'on accorde, dans l'analyse, à l'espace de la production, et en particulier à l'espace industriel », écrivait en 1970 Manuel Castells. Dans sa *Sociologie de l'espace industriel* (1975), où « espace » est synonyme de « localisation », Castells met au jour, à partir d'enquêtes menées à Paris et Dunkerque, un processus de décentralisation des industries de série et une centralisation des industries de pointe, celles-ci étant « de plus en plus dépendantes du milieu technique et social constitué par les grandes villes²² ». Avant la vague des recherches sur la troisième Italie et la redécouverte du concept de « district industriel » d'Alfred Marshall²³, ces travaux – encore marqués du sceau du paradigme marxiste caractérisant le champ des études urbaines à

20. Greg Elmer, Charles Davis, Janine Marchessault et John McCullough (eds), *Locating Migrating Media*, Londres, Routledge, 2010; Neil M. Coe, « A Hybrid Agglomeration? The Development of a Satellite-Marshallian Industrial District in Vancouver's Film Industry », *Urban Studies*, 38 (10), 2001, p. 1753-1775; Serra Tinic, « On Location in Hollywood North: Cultural and Economic Dimensions of Runaway Production in Vancouver, B.C. », dans Janet Wasko et Mary Erickson (eds), *Cross-Border Cultural Production: Economic Runaway or Globalization?*, *op. cit.*, p. 251 et suiv.

21. Georges Friedmann et Edgar Morin, « Sociologie du cinéma », *Revue internationale de filmologie*, 10, 1952, p. 95-112.

22. Manuel Castells, *Sociologie de l'espace industriel*, Paris, Anthropos, 1975, p. 208-209.

23. Jean-Claude Daumas, « Districts industriels : du concept à l'histoire. Les termes du débat », *Revue économique*, 58 (1), 2007, p. 131-152.

l'époque²⁴ – mettent au cœur de l'analyse la problématique de la localisation des activités économiques dans la France encore très industrialisée des années 1960 et 1970. Tout en considérant, à la suite de Georges Friedmann²⁵, que « du point de vue strictement technique », c'est-à-dire de sa matérialité, l'espace paraît de plus en plus indifférencié pour l'activité, Castells met en avant²⁶, non seulement les économies d'agglomération, mais aussi le rôle de « l'appropriation d'éléments symboliques attachés à un espace dans l'implantation d'entreprises ». Si une large partie de ces analyses sont toujours pertinentes, on verra toutefois que les formes concrètes de l'espace, sa matérialité même, demeurent encore très structurantes pour le cinéma.

En étudiant à la fin des années 1990 des données sur les agences de casting, les maisons de production et les studios de cinéma en France, le géographe Allen Scott réactualisait ces questions à partir de données statistiques. Cette recherche est toutefois demeurée prisonnière des conventions utilisées habituellement pour localiser l'industrie traditionnelle. De ce fait, elle ne permet pas de prendre en compte le caractère mobile d'une activité faiblement capitalistique qui prend forme au sein d'organisations temporaires ou « latentes²⁷ ». En effet, les « maisons de production » ne correspondent pas aux lieux de tournage et les studios de cinéma sont des espaces résiduels de tournage. Échappe donc à la mesure une grande partie de l'activité, à savoir celle qui se déroule de lieux en lieux, sur de vastes territoires, et ce dans un contexte de mondialisation et de concurrence territoriale exacerbée entre États et métropoles-régions.

D'autres échelles méritent d'être prises en considération pour comprendre ce qui se joue entre une activité productive et un territoire. Pourtant, alors qu'il est désormais reconnu que l'espace

24. Christian Topalov, « Trente ans de sociologie urbaine. Un point de vue français », *Métropolitiques*, 16 octobre 2013, <http://www.metropolitiques.eu/Trente-ans-de-sociologie-urbaine.html>

25. Georges Friedmann (dir.), *Villes et campagnes. Civilisation urbaine et civilisation rurale en France*, Paris, Armand Colin, 1953.

26. Il s'appuie sur les travaux de Jean Remy, « Utilisation de l'espace. Innovation technologique et structure sociale », *Espaces et sociétés*, 4, 1971, p. 171-194.

27. Joris Ebbers et Nachoem Wijnberg, « Latent Organizations in the Film Industry: Contracts, Rewards, and Resources », *Human Relations*, 62 (7), 2009, p. 987-1009.

n'est pas qu'un simple contexte dès lors qu'il façonne en profondeur les pratiques sociales²⁸, les sociologues se sont peu intéressés à la question de l'espace concret de la production et du travail²⁹. Lorsqu'ils l'ont fait, c'est, la plupart du temps, soit en insistant sur son caractère rationalisateur et panoptique (de l'espace usinier instrument de domination ouvrière à l'*open space* outil de contrôle des « cols blancs »), soit en insistant sur son revers, les formes individuelles d'appropriation-résistance, l'appropriation étant abordée comme un processus de construction d'un espace personnel, contre le cadre organisationnel imposé³⁰. Ces schèmes de la sociologie du travail jouent sur une série d'oppositions : travail formel/travail réel ; espace impersonnel/espace à soi ; contrôle/autonomie du travailleur³¹. De telles oppositions sont peu heuristiques pour comprendre le fonctionnement des univers professionnels faiblement bureaucratiques marqués par la mobilité et la reconfiguration permanente. Pour ce qui est du cinéma et de l'audiovisuel, seules de rares recherches à caractère ethnographique comme celles d'Emmanuel Grimaud sur Bollywood ou de Sabine Chalvon-Demersay sur le tournage de séries télévisuelles³² invitent à prendre au sérieux

28. Barney Warf et Santa Arias (eds), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Studies in Human Geography », 2009 ; Michel Lussault et Mathis Stock, « "Doing with Space" : Towards a Pragmatics of Space », *Social Geography*, 5, 2010, p. 11-19 ; Thomas Paris et Nathalie Raulet-Croset (dir.), « Lieux et création », *Réseaux*, 196, 2016 ; Martina Löw, *Sociologie de l'espace*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015 ; Jean-Yves Authier, Alain Bourdin et al., « Penser l'espace en sociologie », *SociologieS*, juin 2016 ; John Urry, *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie ?*, Paris, Armand Colin, 2005.

29. Gilles Crague, « La place du travail dans la production », *Espaces et sociétés*, 1-2 (124-125), 2006, p. 131-151 ; Thierry Pillon, « Espace », dans Antoine Bevert et al. (dir.), *Dictionnaire du travail*, Paris, Puf, 2012, p. 285-291 ; Marie Benedetto-Meyer et Jérôme Cihuelo (dir.), « Les espaces du travail », *La Nouvelle Revue du travail*, 9, 2016.

30. Philippe Bernoux, *Un travail à soi. Pour une théorie de l'appropriation du travail*, Toulouse, Privat, 1981.

31. Gustave-Nicolas Fischer, « L'espace comme nouvelle lecture du travail », *Sociologie du travail*, 20 (4), 1978, p. 397-422 ; François Lautier, « L'espace usinier, du modèle panoptique aux systèmes informatiques », *Espaces et sociétés*, 41, 1982, p. 3-17.

32. Emmanuel Grimaud, *Bollywood Film Studio ou Comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS éditions, 2004 ; Sabine Chalvon-Demersay, « La saison des châteaux. Une ethnographie des tournages en "décors réels" pour la télévision », *Réseaux*, 172, 2012, p. 175-213. On trouvera par ailleurs chez Kristian Feigelson des données sur le travail des directeurs de production, *La Fabrique filmique*, Paris, Armand Colin, 2011. Dans un autre registre, celui de la bande dessinée et du journalisme, et on trouvera deux riches

l'importance du travail individuel et collectif d'intermédiation, de traduction, de transformation qui sous-tend ce que l'on pourrait appeler « l'organisation spatiale » d'un tournage.

La trame scénaristique, la quête du renouvellement artistique conduisent les cinéastes à rechercher des lieux de tournage variés et parfois bien au-delà des frontières hexagonales : en 1951, Jean Renoir a tourné *Le Fleuve* en Inde, après y avoir séjourné afin de s'assurer que le tournage était possible ; Louis Malle a filmé *Viva Maria!* (1965) au Mexique et *Atlantic City* (1980) à Atlantic City sur la côte est des États-Unis. Henri Verneuil a également tourné *La Bataille de San Sebastian* (1968) au Mexique, Michel Gondry a tourné *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) dans l'État de New York ; le film de Bertrand Tavernier *Dans la brume électrique* (2009) a été tourné en Louisiane. Ces films, aussi différents soient-ils, partagent le fait de situer tout ou partie de leur tournage là où est censée se dérouler l'histoire. Dans d'autres cas, le rapport au territoire est plus élastique, car l'économique oriente aussi le choix des lieux : la faible intensité capitalistique de l'activité cinématographique la rend particulièrement sensible aux différentiels de coût de main-d'œuvre et de décors.

En m'intéressant aux tournages en France et aux différents lieux qui les accueillent, je propose d'explorer ce qui se joue entre une activité productive à vocation artistique et des territoires. Pour ce faire, j'articulerai deux niveaux d'échelle rarement pensés ensemble : celui de l'action publique destinée à soutenir l'activité cinématographique et celui des différentes activités professionnelles engagées sur des espaces concrets pour fabriquer des films. Il s'agit, en effet, de penser dans un continuum une sociologie économique du marché des territoires cinématographiques et une sociologie du travail de ceux qui transforment les territoires en espace productif en étudiant le passage du lieu de tournage, objet de politique publique de valorisation territoriale, à l'espace de tournage tel qu'il est approprié progressivement par les équipes de film dans le cours de l'action cinématographique. En parlant ici d'espace, j'ai bien conscience du caractère polysémique de ce

descriptions de la vie de plateau dans Mathieu Sapin, *Feuille de chou (journal d'un tournage)*, Paris, Delcourt 2010 et Jacques Mandelblau, *Anatomie d'un film*, Paris, Grasset 2009.

terme. Celui-ci peut être convoqué pour désigner le lieu du récit (l'espace diégétique où l'histoire est supposée se passer), le décor (en studio ou en extérieur), la scénographie, ce qui est projeté sur l'écran³³, ou encore pour théoriser les questions philosophiques et esthétiques d'articulation du champ et du hors-champ³⁴ ou même pour désigner les impacts des sensations spatiales que produit le visionnage d'une œuvre cinématographique sur le spectateur³⁵. Dans le sillage des travaux d'inspiration pragmatique d'Isaac Joseph, je fais l'hypothèse que l'espace «se constitue en territoire et en *support de savoirs pour l'activité*³⁶». Je serai donc attentive au travail en acte³⁷ – indissociable, on le verra, de l'activité métrologique qui lui est constitutive³⁸ –, à la matérialité du contexte d'action et finalement aux «arts de faire» et différentes épreuves qui sous-tendent la réalisation d'un tournage.

Dans cette perspective, je reprends à mon compte la définition de Michel de Certeau : «Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé³⁹.» En définitive, c'est bien une sociologie de l'espace en acte que je propose de mobiliser dans le cadre de cette recherche

33. En s'intéressant, par exemple, à la manière dont les réalisateurs vont ou non parvenir à faire «d'un ensemble de virtualités encore confuses une réalité consistante et structurée»; Henri Agel, *L'Espace cinématographique*, Paris, Éditions universitaires Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 11.

34. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

35. Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

36. Isaac Joseph, *L'Athlète moral et l'enquêteur modeste*, op. cit., p. 318.

37. Alexandra Bidet, Anni Borzeix, Thierry Pillon, Gwenaële Rot et François Vatin (dir.), *Sociologie du travail et activité*, Toulouse, Octarès, 2006.

38. François Vatin (dir.), *Évaluer et valoriser. Une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2013 [2009].

39. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1990 [1980], p. 173.

située au carrefour d'une sociologie économique du travail et d'une sociologie urbaine attentives aux interactions *avec* les objets⁴⁰. La compréhension des modalités de l'ancrage territorial des tournages ne peut faire l'économie d'une analyse des pratiques professionnelles de ceux dont le métier est non seulement d'organiser les conditions d'accueil d'un tournage sur un lieu mais aussi de le convertir en décor de cinéma. Ces pratiques professionnelles sont saisies dans le cadre d'une «écologie liée⁴¹» observée ici à partir des situations concrètes de travail, puisque les différents experts engagés de manière successive ou concomitante pour faire advenir un décor de cinéma entretiennent entre eux non seulement des rapports de concurrence où vont être à l'œuvre des luttes pour des juridictions pratiques, mais aussi des rapports de coopération et de solidarité dont il conviendra également d'analyser les ressorts.

Territoires de l'enquête et jeux d'échelle

Cet ouvrage est le fruit d'une enquête de terrain au long cours réalisée entre 2007 et 2018, principalement dans deux grandes métropoles cinématographiques européennes : Paris et Marseille. Il est aussi le fruit d'un processus de sédimentation. À l'origine, cette enquête est issue d'une volonté de travailler sur les métiers du cinéma et les conditions de fabrication des films à partir d'une étude de la vie de plateau, le plateau étant appréhendé comme atelier de fabrication⁴² du film. Cette «sociologie de l'atelier» appliquée au cinéma avait vocation à prolonger des recherches menées dans des secteurs très différents comme l'automobile ou la pétrochimie, dans une perspective comparative⁴³. Cette enquête a très vite connu une

40. Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (dir.), *Les Objets dans l'action*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993.

41. Andrew Abbott, «Écologies liées : à propos du système des professions», dans Pierre-Michel Menger (dir.), *Les Professions et leurs sociologies*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 29-50.

42. Gwenaële Rot, «Le travail dans le cinéma. Note de recherche», *Raison présente*, dossier sur les «Nouveaux aspects du travail» dirigé par Patrick Cingolani, 162, 2007, p. 7-19.

43. Gwenaële Rot, *Sociologie de l'atelier. Renault, le travail ouvrier et le sociologue*, Toulouse, Octarès, 2006 ; Gwenaële Rot et François Vatin, *Au fil du flux. Le travail de surveillance-contrôle dans les industries chimique et nucléaire*, Paris, Presses des Mines, 2016.

série d'inflexions à cause de (et grâce à) plusieurs opportunités de recherche qui m'ont conduite à ouvrir le périmètre d'investigation et de questionnement initialement envisagé.

Faute d'avoir été en mesure d'obtenir un financement collectif me permettant de travailler avec d'autres chercheurs sur l'ensemble de la filière cinématographique⁴⁴, j'ai, avec ma collègue Laure de Verdalle – qui envisageait de travailler sur les producteurs de cinéma –, recherché d'autres soutiens plus localisés. C'est ainsi que nous avons bénéficié d'un partenariat avec la Maison des sciences de l'homme Paris Nord et le territoire de Plaine Commune (2007-2009) pour mener une enquête, également avec Émilie Sauguet, sur la sociologie économique des entrepreneurs du cinéma en Seine-Saint-Denis⁴⁵. Cette recherche a été l'occasion, pour ma part, de travailler sur les industries techniques du cinéma en Île-de-France (loueurs de caméra et studios). Mais c'est un second partenariat de recherche avec le ministère de l'Environnement dans le cadre du Plan Urbanisme Construction Architecture (PUCA) et le ministère de la Culture (2010-2012) qui a été décisif. Ces deux institutions avaient en effet publié un appel à projets portant sur l'attractivité des territoires (2006-2012). Considérant que la « notion d'attractivité apparaît de plus en plus souvent dans les prises de positions des élus locaux et de leurs services de développement pour expliciter et justifier des choix d'investissements, d'accueil d'activités et de communication qui visent à accentuer le développement d'une ville ou d'une agglomération⁴⁶ », le programme de recherche autour duquel étaient élaborés les différents appels d'offres souhaitait documenter les pratiques autour de ces questions. Ma recherche

44. Nous avons pu néanmoins constituer un petit groupe de travail rassemblant de jeunes collègues menant des recherches individuelles sur différentes professions du cinéma (documentaristes, agents artistiques, chefs opérateurs, producteurs, distributeurs, etc.). Le fruit de nos échanges a donné lieu à la publication d'un ouvrage collectif : Gwenaëlle Rot et Laure de Verdalle (dir.), *Le Cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013.

45. Gwenaëlle Rot, Émilie Sauguet et Laure de Verdalle, *Sociologie économique des entrepreneurs du cinéma en Seine-Saint-Denis*, Paris, Rapport pour la Maison des sciences de l'homme de Paris Nord et Plaine Commune, 2009 ; « Districts culturels : le cas de la filière cinématographique de Seine-Saint-Denis », dans Corinne Berneman et Benoît Meyronin (dir.), *Culture et attractivité des territoires. Nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123-154.

46. Extrait de l'appel à projets ; <http://www.urbanisme-puca.gouv.fr/attractivite-des-territoires-2006-2012-a139.html>

pouvait s'inscrire dans une telle problématique : en effet, le cinéma a besoin de lieux pour tourner et les territoires apportent leur soutien à cette activité. C'est ainsi que j'ai proposé une étude sur les rapports entre un territoire (l'Île-de-France) et les tournages⁴⁷. Entre cette organisation par projet⁴⁸ dans laquelle s'inscrit la fabrique du film et son environnement, se tissent en effet des liens originaux qu'il convient de décrypter. Quelle forme prend, en France, la concurrence territoriale cinématographique et quel rôle y jouent les pouvoirs publics ? Selon quel processus, quel travail de qualification et de transformation, un lieu devient-il apte à l'activité cinématographique ?

Ce programme m'a permis d'enquêter non seulement en Île-de-France mais également ponctuellement à Los Angeles, où est organisé chaque année un salon international des lieux de tournage, afin de mieux comprendre les logiques des politiques publiques, l'avènement d'instances comme les commissions du film, et le travail des professionnels des lieux que sont les repéreurs et régisseurs de cinéma. Ce second partenariat de recherche piloté par François Ménard a été déterminant puisque j'ai récolté un matériau suffisamment riche pour transformer l'essai en mémoire d'habilitation à diriger des recherches. Par la suite, sur les conseils d'un éditeur marseillais, et profitant de facilités logistiques auxquelles j'avais accès dans la région d'Aix-Marseille, j'ai consolidé l'enquête pour ne pas en faire un objet parisiano-centré et engager, dans la mesure du possible, un travail comparatif. Ce terrain m'a offert l'opportunité d'accéder à des archives et à un matériau empirique fort riche, mais il ne m'a pas permis de mettre en évidence des différences saillantes entre des métropoles qui pourtant ont une identité forte. C'est la raison pour laquelle cet ouvrage n'est pas construit autour d'une comparaison systématique entre Paris et Marseille. Tout en continuant à travailler à la rédaction de ce manuscrit, il m'est apparu qu'il fallait documenter plus précisément des aspects que je n'avais fait qu'esquisser lors de l'enquête réalisée en partenariat avec le PUCA : le travail central des chefs décorateurs et de leur équipe ainsi que l'intervention des professionnels d'effets visuels

47. Gwenaële Rot, *L'Île-de-France, quel(s) territoire(s) de tournage, pour quels enjeux ?*, Programme interministériel PUCA, Rapport n° 1228, 2011.

48. Pierre-Jean Benghozi, *Le Cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989.

numériques dans la chaîne de fabrication des décors. Le soutien financier à la recherche de Sciences Po (2014-2016 et 2018) et celui de la Fondation pour les sciences sociales (2017-2018) m'ont encouragée à poursuivre mes investigations afin de mieux documenter ce qui se joue en amont du tournage et en postproduction.

C'est ainsi que j'ai suivi pendant une dizaine d'années l'évolution de la morphologie des territoires cinématographiques, la situation des industries techniques du cinéma et les conditions d'accomplissement des différents métiers liés à la fabrication des décors de film. Quatre-vingt-dix entretiens ont été réalisés auprès de réalisateurs, chefs décorateurs et opérateurs, directeurs de production, producteurs, responsables de studios, mais également auprès de personnes exerçant des métiers moins connus, moins visibles : repéreurs, régisseurs, assistants à la réalisation, scriptes, machinistes, régisseurs d'établissements publics qui accueillent des tournages, responsables des commissions du film, ingénieurs de voirie, superviseurs d'effets spéciaux, graphistes. Ces entretiens portaient sur la description des pratiques de travail et sur les relations qu'entretenait chaque corps professionnel avec les autres. Il s'agissait de reconstruire une « chaîne de coopération artistique⁴⁹ » en s'intéressant aux personnes qui, d'une manière ou d'une autre, participent aux choix des lieux de tournage, à leur transformation en décor, ainsi qu'à l'organisation spatiale de l'activité cinématographique.

C'est d'abord le travail de ceux qui sont placés hors-champ de la caméra qui a été étudié dans le cadre de cette recherche. Howard Becker a insisté sur le rôle des « personnels de renfort » dans le travail artistique. L'approche défendue ici s'inscrit dans la filiation beckerienne qui reconnaît que ces derniers participent à la production de l'œuvre artistique. Toutefois, il ne faudrait pas pour autant en déduire une distinction trop marquée entre l'activité de création et celle d'exécution qui lui viendrait en appui, ce que sous-entend la notion de personnel de renfort. Il est parfois difficile, on le verra, de distinguer nettement ce qui relèverait de la création artistique, attribuable à « l'Artiste » (ici le cinéaste) et ce qui n'en relèverait pas. Ce parti pris m'a conduit à renoncer à une entrée par

49. Howard Becker, *Art Worlds*, Oakland (Calif.), University of California Press, 1982 [trad. fr. *Les Mondes de l'art*, préface de Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006].

les auteurs et les œuvres pour privilégier l'étude du travail collectif et notamment du rôle de certains « intermédiaires⁵⁰ » qui participent directement ou indirectement à la création collective, et ce sans se limiter à un style cinématographique particulier comme avait pu le faire Yann Darré en privilégiant le cinéma dit « d'auteur⁵¹ » dans sa recherche sur la division du travail cinématographique. C'est aussi pour cette raison que l'enquête n'a pas porté sur ceux qui sont sous le feu des projecteurs, à savoir les comédiens dont la profession a été beaucoup étudiée⁵².

J'ai également réalisé des observations non participantes (présence sur différents plateaux de tournage à Paris et en banlieue parisienne et dans différents quartiers de Marseille), des participations à des repérages ainsi qu'à des salons de marketing territorial cinématographique en France et aux États-Unis. À la mairie de Marseille, j'ai assisté à plusieurs réunions de travail avec les responsables de l'équipe de film et des membres de la municipalité, destinées à organiser la logistique des tournages. Le temps dilué de l'enquête a facilité les va-et-vient entre les observations de tournage et certains entretiens qui ont pu être nourris par ces observations ainsi que par le visionnage des films dont le tournage avait été observé. La tenue, sur cette période, d'une revue de presse nationale et régionale a permis d'enrichir mes données.

Les films observés relevaient de différents formats économiques : du court métrage non financé à la grande production européenne

50. Wencelas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, coll. « Questions de culture », 2011 ; Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

51. Yann Darré, « Les créateurs dans la division du travail : le cas du cinéma d'auteur », dans Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 213-222. Ce découpage pour nous n'étant pas heuristique, la plupart des techniciens rencontrés travaillant sur des types et des formats de film très variés.

52. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », 1957 ; Catherine Paradeise, avec la collaboration de Jacques Charby et François Vourc'h, *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, Puf, 1998 ; Pierre-Michel Menger, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1997 ; Olivier Pilmis, *L'Intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pige et de l'art dramatique*, Paris, Economica, coll. « Études sociologiques », 2013.

ou américaine, du « cinéma d'auteur » au cinéma plus « commercial⁵³ ». Ils ont été réalisés par des cinéastes et des équipes peu ou très expérimentés et tournés dans différents types de décors (décors naturels publics ou privés, friches industrielles, studios de cinéma). Enfin, ce travail de terrain a été complété par l'exploitation d'archives (Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, Archives de la Mission cinéma de la ville de Marseille, Archives nationales⁵⁴, Archives départementales de Nice⁵⁵, et archives de maisons de production). Parmi ces archives, nous avons consulté des archives de studios, des bibles de production, des documents, photos et plans de repérage et des scénarios annotés⁵⁶.

La consultation de ces archives a permis de cartographier des séquences de tournage et de documenter certains volets du travail préparatoire. La consultation de journaux de tournage ou de mémoires et entretiens publiés par des cinéastes (comme Jean-Jacques Beineix, Michel Blanc, Jean Cocteau, Benoît Delépine et Gustave Kervern, Robert Guédiguian, Jean-Pierre Jeunet, Patrice Leconte, Jean-Pierre Mocky, Emmanuel Mouret, Claude Sautet, Frédéric Sojcher, Bertrand Tavernier) et certains techniciens et assistants (Jean-François Robin, Jean-Claude Sussfeld, Jean Pieuchot) a permis de compléter utilement notre corpus. Pour suivre Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger, on peut considérer que cet ensemble hétérogène de données recueillies (entretiens, observations, documents d'archives, témoignages) rend possible une « ethnographie *combinatoire* qui, en circulant simultanément sur

53. Nous reprenons ces catégories suggestives, tout en les considérant comme des « catégories de classification pratiques qu'il faut se garder de traiter comme des catégories savantes », dans Julien Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (161-162), 2006, p. 97 ; plus largement, voir *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS éditions, 2016.

54. Archives nationales, fonds F/42/120.

55. Archives Émile Martin, cote 150J 0001 et 150J 0002.

56. L'ensemble des scénarios conservés aux archives de la Mission cinéma de la ville de Marseille sur la période 2008-2015, et d'autre part une série de scénarios déposés à l'initiative de l'association française des scriptes à la Cinémathèque française, ainsi que des scénarios communiqués par des scriptes, des repéreurs et des chefs décorateurs à l'occasion d'entretiens. Certains fonds de réalisateurs (Malle, Chéreau) ont également été consultés.

différents terrains, réunit une jurisprudence de cas propre à identifier les différentes formes d'action dans lesquelles les personnes peuvent s'engager, ainsi que leurs combinaisons possibles⁵⁷ ».

L'ouvrage est organisé en trois grands temps. J'examine d'abord la manière dont les politiques publiques façonnent l'offre territoriale en matière de lieux de tournage en France, dans un contexte de concurrence nationale et internationale importante. J'analyse ensuite la façon dont s'opèrent les repérages et la sélection des lieux de tournage à travers un long processus d'évaluation qui engage tout un réseau d'acteurs sociaux et suscite aussi nombre de controverses. Enfin, je caractérise la manière dont les lieux sont transformés en décor de cinéma et deviennent, le temps du tournage, un espace de travail sur lequel des épreuves professionnelles sont engagées.

En prenant l'espace comme analyseur socio-économique de l'activité cinématographique, j'espère être en mesure de décoder des processus de structuration, d'organisation qui pourront peut-être aider à comprendre d'autres formes d'activités, elles aussi caractérisées par leur caractère mobile et créatif et surtout par un ancrage territorial singulier. Ce faisant, je montre l'intérêt qu'il y a à prendre en considération la ville en tant qu'espace productif, non pas comme espace où sont installées des activités sédentaires, circonscrites, fermées au regard extérieur, mais comme espace malléable, espace ouvert et fragile, façonné par de multiples événements. Car le cinéma est une activité temporaire parmi d'autres qui doit apprendre à coexister avec une multitude d'activités urbaines, éphémères ou pérennes. Interroger ce que la ville fait au cinéma et ce que le cinéma, en tant qu'activité productive, fait à la ville : tels sont aussi les axes directeurs de cet ouvrage.

57. Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, 38 (1), 1997, p. 38.

Table des documents

Tableaux

Tableau 1	Critères d'imputation de points pour l'obtention de crédits d'impôt en fonction des lieux	37
Tableau 2	Lieu tel qu'il est décrit dans une séquence de scénario	163
Tableau 2 bis	Lieu tel qu'il est spécifié à la suite du va-et-vient entre le repéreur et le réalisateur après ajustement du plan de travail	163

Encadrés

Encadré 1	Tourner à Versailles	129
Encadré 2	Les salons du palais du Pharo transformés en salle de classe d'un collège privé (<i>Les Tuche</i>)	267
Encadré 3	Le foyer de l'opéra de Marseille transformé en Casino de Monte-Carlo (<i>Les Tuche</i>)	274
Encadré 4	Arrêt de justice	291

Figures

Figure 1	Les studios Éclair au début du XX ^e siècle	81
Figure 2	Carte du tournage de <i>On connaît la chanson</i>	149
Figure 3	Observation de tournage, novembre 2008, Paris, canal Saint-Martin, 19 ^e arrondissement	180
Figure 4	Les différents lieux de tournage mobilisés pour représenter le château de Chantilly dans <i>Vatel</i>	190
Figure 5	Plan de préparation d'une séquence de film	222
Figure 6	Dans un arrondissement parisien	227
Figure 7	Quand Marseille représente Monaco (<i>Les Tuche</i>)	266
Figure 8	Roulante d'ingénieur du son	308
Figure 9	Document de travail d'une scripte (notes sur scénario)	313

Table des matières

Introduction	7
I – LE MARCHÉ DES TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES	25
Chapitre 1 – Action publique, territoires et cinéma	27
La mobilisation étatique entre protectionnisme et bataille fiscale (1946-2016)	28
Quotas et fonds de soutien	28
Au nom de l’exception culturelle	30
Surenchères fiscales	32
L’engagement des collectivités locales	39
Décentralisation et concurrences régionales	39
Le dilemme des municipalités	45
L’intermédiation des commissions du film	58
Institutionnaliser l’accueil des tournages	58
Marketing territorial et présentation de soi	64
Chapitre 2 – Les studios entre déclin et redéploiement	75
L’usine à rêves à l’épreuve de la Nouvelle Vague et de la rente foncière	76
Des premiers studios au déclin d’après-guerre	77
Éloignement géographique des studios, nouvelles structures productives, nouveaux marchés	88
Vers des écosystèmes dédiés aux industries créatives?	94
Recompositions franciliennes et affrontement des Cités	94
Les écosystèmes à l’honneur : entre mirages et espoirs	96
Les friches, studios de substitution	101
Chapitre 3 – La mouvance des décors naturels	109
Mutations paysagères	111
Inconstance de la matière	112
La matière et le droit	119
Ouverture et privatisation des établissements publics	121
Le <i>new public management</i> au service du cinéma?	121
La professionnalisation de l’accueil des tournages	125

Décor naturels, studios et postproduction :	
entre concurrence et complémentarité	130
Priorité au décor naturel	131
Reconfigurations numériques	136
Conclusion de la première partie	139
II – REPÉRAGES	143
Chapitre 4 – Lieux imaginés	145
Fragments de topographie scénaristique	146
Lieux spécifiques	146
Lieux génériques	151
Le lieu au-delà des lignes	153
Familiarité ou distanciation	153
Itérations et traductions	160
Chapitre 5 – En quête de lieux	167
Tentatives d'épuisement de lieux	169
Chercher, classer	170
Compositions	185
Négociation et économie du lieu	191
Controverses professionnelles	198
L'évaluation des qualités	198
Le poids des hiérarchies professionnelles	202
Conclusion de la deuxième partie	209
III – L'ESPACE DU TRAVAIL	211
Chapitre 6 – Créer un milieu intérieur	213
Borner l'espace, préparer l'action	214
Organiser le partage des territoires	214
Négocier la cohabitation d'activités pour tourner sur l'espace public	221
Des cohabitations incertaines	228
Repères ébranlés	229
Critique et admiration du travail	233

Chapitre 7 – La fabrique d'un espace de signes	239
Volume, matière, couleur, lumière	241
Comblen les manques et tromper l'œil	241
Préparer la lumière	250
Un monde d'objets	253
Épurer, préciser et travestir le lieu	254
La marque de l'économie	268
Animer les lieux	273
L'extension du domaine de la postproduction	277
La matière en partage	277
« Ce n'est pas grave, on le fera en "postprod" ! »	280
Chapitre 8 – Le tournage entre champ et hors-champ	287
Trouver sa place sur le plateau	288
Du décor à la lumière	288
L'espace du jeu et de l'action	296
Espaces sonores	306
Des lieux et des raccords	311
Raccorder, ou la continuité comme enjeu	311
Voir, écouter et confronter les points de vue	314
Conclusion de la troisième partie	321
Conclusion. Le cinéma, la fascination et l'ordinaire	323
Le territoire à l'épreuve du projet	324
Le travail d'interface, la bureaucratie et le projet	326
La création au travail	328
Une économie de la fascination en sursis ?	330
Remerciements	333
Bibliographie	335
Table des documents	357

Gouvernances

Gwenaële Rot

PLANTER LE DÉCOR

Une sociologie des tournages

Qu'est-ce que la ville fait au cinéma ? Qu'est-ce que le cinéma fait à la ville ?

À travers les exemples de Paris et Marseille, deux métropoles qui font les yeux doux au cinéma, ou encore Versailles, Rome et Los Angeles, l'auteure s'intéresse à ce qui se joue entre un territoire, une ville, et la production d'une œuvre cinématographique. Dans le temps éphémère où les films s'accomplissent, travailleurs du cinéma et travailleurs de la ville apprennent à combiner leurs actions pour rendre possible les tournages. À mesure que les équipes de film se les approprient, les lieux choisis pour servir de décor ne sont plus figés, circonscrits ni fermés au regard extérieur, ils s'ouvrent, deviennent malléables, se recomposent sans cesse au fil de multiples événements.

Émaillé de témoignages, documents, anecdotes, tranches de vie de plateau, voici un « envers du décor » cinématographique peu usuel, sous le regard d'une sociologue cinéphile qui a observé des dizaines de tournages.

Gwenaële Rot est professeur des universités à Sciences Po.

SciencesPo
LES PRESSES



ISBN 978-2-7246-2410-6

27€