

## Les scènes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien

*The Scenes of Independent Cinema in North-East Paris*

Hélène Morteau et Elsa Vivant

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/7132>

DOI : [10.4000/interventionseconomiques.7132](https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.7132)

ISBN : 1710-7377

ISSN : 1710-7377

### Éditeur

Association d'Économie Politique

Ce document vous est offert par L'Université de Nantes



UNIVERSITÉ DE NANTES

### Référence électronique

Hélène Morteau et Elsa Vivant, « Les scènes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien », *Revue Interventions économiques* [En ligne], 63 | 2020, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 13 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/7132> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.7132>

---

Ce document a été généré automatiquement le 13 mars 2020.



Les contenus de la revue *Interventions économiques* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

---

# Les scènes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien

*The Scenes of Independent Cinema in North-East Paris*

Hélène Morteau et Elsa Vivant

---

## 1. Les scènes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien

- 1 Si le cinéma français, au regard de la situation dans de nombreux pays, jouit, par l'organisation de ses acteurs et la structuration de son marché, d'un accès à des ressources et des conditions de production facilitant *a priori* la prise de risque esthétique, de nombreux acteurs de la filière déploient leurs projets cinématographiques en dehors des circuits habituels de production et de diffusion. Par l'articulation de dispositifs publics de soutien à la création, d'éducation à l'image, d'initiatives individuelles, et de choix esthétiques, d'autres formes de cinéma se développent dans l'ombre, caractérisées par des structurations économiques au mieux fragiles, le plus souvent autoproduites et dont la visibilité échappe aux circuits de diffusion traditionnels. L'article présente ici deux scènes esthétiques de ce cinéma indépendant français qui partagent, outre des formes de pratiques du cinéma, une inscription dans un territoire particulier, celui du Nord-Est parisien, inscription qui participe de ces choix esthétiques et de la structuration de ces scènes. Pour certains de ces cinéastes, ce territoire est historiquement celui de la naissance du cinéma et de ses techniques de production qu'il convient de maintenir dans un contexte de numérisation. Pour d'autres, il est un symbole des banlieues comme espace de la relégation spatiale, sociale et symbolique des populations discriminées.
- 2 Cet article présente les résultats d'une enquête approfondie réalisée dans le cadre d'un projet de recherche interrogeant les relations entre les différents mondes artistiques localisés dans le Nord-Est parisien<sup>1</sup>. Une trentaine d'entretiens semi-directifs ont été menés avec les acteurs des scènes du cinéma indépendant (cinéastes, producteurs, opérateurs de politique de soutien, programmateurs de festivals, de salles,

observateurs) et des gestionnaires de lieux culturels indépendants. Il s'inscrit dans la poursuite de précédentes recherches menées par les auteurs sur les clusters d'industries créatives et a été nourri par les observations ethnographiques menées par l'un des auteurs dans le cadre d'une résidence de recherche dans une institution culturelle du territoire. Ce travail empirique amène à discuter la pertinence des modèles explicatifs habituels des écosystèmes créatifs. Aux approches de géographie économique en termes de cluster, nous préférons la notion de scène pour mettre en évidence le rôle des proximités esthétiques dans l'émergence, la structuration et l'ancrage des réseaux d'acteurs et de pratiques du cinéma indépendant (professionnels et amateurs, intermédiaires) et de pratiques (production, réception) prenant vie sur des territoires partagés (résidences, lieux de tournage, de postproduction, salles de cinéma, etc.) de deux formes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien. Leur émergence répond à des envies de cinémas différentes (et parfois croisées) : défendre des choix esthétiques et techniques radicaux, défendre des valeurs en marge de l'industrie cinématographique, utiliser le cinéma pour changer l'image de la banlieue et de ses habitants, porter un discours politique. Comment ces acteurs s'organisent-ils pour réaliser leurs projets cinématographiques et les diffuser ? Quels rapports entretiennent-ils avec les circuits habituels de production et de diffusion du cinéma français ? Comment se déploient-ils dans une dialectique entre ancrage local et diffusion internationale ? En quoi leur émergence permet-elle de questionner les politiques de soutien aux industries créatives ?

## 2. Du cluster à la scène : remettre les enjeux esthétiques au centre

- 3 L'inscription territoriale de l'industrie cinématographique et les restructurations de cette filière ont été l'objet de plusieurs travaux qui ont contribué à forger le cadre d'analyse de la structuration des clusters, notamment des clusters d'industries créatives (Storper, 1989 ; Storper et Christopherson, 1987 ; Leriche et Scott, 2008). Ces travaux mettent en évidence l'articulation des milieux technologiques et artistiques, l'un se nourrissant de l'autre, dans la consolidation des logiques d'agglomération des entreprises audiovisuelles ainsi que les liens d'interdépendances qui se tissent au sein de la filière. L'ancrage local de ces activités bénéficie des ressources territoriales endogènes à la fois géographiques (les paysages, l'histoire locale), économiques (un écosystème entrepreneurial et financier), sociotechniques (des industries technologiques, une main-d'œuvre qualifiée) et politiques (incitations fiscales, mises à disposition d'espaces) (Leriche et Rubin, 2018). Ces théories sont souvent mobilisées pour concevoir ou justifier des politiques de soutien à ces secteurs, en tant qu'activités porteuses de promesses de développement économique (Greffé et Simonet, 2008 ; Molho et Morteau, 2016), en décalage, parfois, avec les réalités, besoins et pratiques des acteurs culturels eux-mêmes (Lefevre, 2016 ; Morteau, 2016).
- 4 Or, ce cadre théorique ne permet pas d'appréhender la réalité de la constitution des formes du cinéma indépendant que nous avons observées, où les logiques économiques et d'agglomération ne sont pas les cadres pertinents de compréhension de leur émergence. Nous lui préférons la notion de scène qui désigne « des gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un domaine culturel particulier (un style de musique ou un genre littéraire par exemple) » (Straw, 2014 p. 20 ; voir également Straw, 1991). La

proximité esthétique est l'élément structurant de la constitution d'une scène artistique, c'est-à-dire d'un réseau d'acteurs ancré sur un territoire où émerge une forme artistique à travers son histoire, ses enjeux esthétiques, ses politiques publiques. Initié par des auteurs en sociologie de la culture (Bellevance et Guibert, 2014 ; Woo *et al.*, 2015), le concept de scène est désormais approprié en études urbaines (Silver *et al.*, 2011) ou en sciences de gestion (Emin et Guibert, 2017). Il offre un modèle d'analyse des rapports entre un mouvement artistique, son public, un territoire d'ancrage et son ambiance. La scène évoque d'une part l'organisation territorialisée d'une activité artistique qui produit des formes d'innovation (nouveaux styles, nouveaux genres) et d'autre part une atmosphère urbaine particulière liée à l'encastrement des activités culturelles dans un territoire et au partage des mêmes valeurs entre les différents acteurs du territoire (Ambrosino et Guillon, 2016 ; Ambrosino et Sagot-Duvaouroux, 2018 ; Molho et Morteau, 2016). La scène est alors un écosystème, comprenant des acteurs, des lieux, des réseaux, des valeurs et des coutumes, des protocoles inhérents à un domaine, qui serait à la fois le produit d'un territoire et une composante de son identité. La notion de scène offre également la possibilité de dissocier les enjeux esthétiques des enjeux économiques que porte la notion de cinéma indépendant. En effet, l'indépendance est souvent comprise dans le rapport d'une activité aux entreprises dominantes de la filière. Or, de par le rôle, dans le cinéma français, des financements (même d'amorçage) du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), et l'organisation oligopolistique de la filière, l'indépendance économique du cinéma dit indépendant est très relative (Augros, 2013). Parler de scènes du cinéma indépendant met en lumière l'enjeu esthétique et artistique de ces cinémas qui, du moins au moment de l'enquête, ne procèdent pas d'une logique de marché. En effet, face aux logiques verticales de l'industrie cinématographique<sup>2</sup>, des individus s'auto-organisent et se structurent pour proposer un cinéma indépendant, tous genres confondus (fiction, documentaire, documentaire de création, expérimental, cinéma Guerilla, etc.), produit en dehors des conglomérats médiatiques et réclamant une certaine autonomie par rapport aux méthodes de production, conventions et politiques du cinéma commercial. Le cinéma indépendant ne renvoie pas ici à un style ou une esthétique, mais plutôt à une pratique *contre* le cinéma dit *mainstream*, et à sa revendication (Hurault-Paupe et Murillo, 2013).

- 5 À l'image d'Emin et Guibert (2017), qui utilisent cette acception de la scène pour étudier le fonctionnement des acteurs œuvrant en relation à un genre musical (le punk) sur un territoire donné (Montaigu en Vendée), nous analysons la structuration de deux scènes du cinéma indépendant dans le Nord-Est parisien. Le territoire est la coulisse de l'émergence de nouvelles formes de cinéma, au sein d'un groupe de pairs qui partagent des affinités esthétiques ou politiques. Il est aussi l'espace où sont déployés, par différents acteurs, des dispositifs de soutien et d'accompagnement de ces projets artistiques qui contribuent à leur visibilité. Ces scènes sont nées dans les marges urbaines et artistiques, mais, par leur proximité avec Paris (son réseau d'acteurs, de production, de salles, de médias spécialisés, de financeurs, d'écoles, etc.), ont accédé à des formes de reconnaissances (par le monde du cinéma et par le grand public) qui conduisent les institutions publiques et les acteurs de la filière du cinéma commercial à inventer de nouveaux dispositifs (de formation et de production) pour les intégrer. Analyser l'émergence de formes nouvelles de cinéma en termes de scène et non de cluster souligne le rôle prépondérant des politiques culturelles (d'éducation à l'image, de soutien à la création et à la diffusion) et non des politiques de développement

économique (défiscalisation, aménagement et produits immobiliers *ad hoc*) dans ce mouvement.

### 3. Un territoire, des cinémas

#### 3.1 Développer le territoire par les industries créatives

- 6 Paris est souvent présenté comme tournant le dos à sa banlieue. Si les pratiques quotidiennes des habitants dépassent les logiques communales, celles des politiques publiques demeurent fortement marquées par la structuration administrative des territoires. Depuis une dizaine d'années, les réflexions menées dans différentes sphères ont conduit à une évolution législative qui tend à une plus grande intégration métropolitaine des structures politiques et administratives, par l'institution de la Métropole du Grand Paris, la création de nouvelles administrations intercommunales (les établissements publics territoriaux) et la réalisation de documents de planification à ces nouvelles échelles territoriales. Ici, le territoire considéré par l'enquête se situe à cheval entre Paris et la Seine-Saint-Denis (en particulier Plaine Commune<sup>3</sup>). Parallèlement, la création d'une nouvelle infrastructure de transport (le Grand Paris Express) a été pensée comme un moyen de relier et soutenir l'émergence de clusters économiques en proche banlieue, dont l'un, situé à Plaine Commune, était qualifié de cluster de la création. De cette idée initiale, le territoire a défini une vision politique de son développement sous le sceau de la culture et de la création. C'est du moins le titre donné au dernier document de planification territoriale en date appelé « contrat de développement territorial » (Préfet de région, Plaine Commune, 2014). Cette vision se traduit entre autres par la création de nouveaux espaces de travail pour les industries créatives, le soutien au développement de ces activités, l'inclusion de projets artistiques dans les projets immobiliers et le déploiement d'accompagnements artistiques de chantier, sur le modèle de ce qui a été réalisé à Ivry-sur-Seine (Tonnelat et Shankland, 2016). Cette promotion du territoire comme culturel et créatif se comprend également dans une logique de différenciation dans la compétition que se livrent les territoires au sein même de la métropole parisienne pour attirer les investissements immobiliers dans des projets de régénération urbaine plus ou moins ambitieux<sup>4</sup>.
- 7 Cette autoqualification de « territoire de la culture et de la création » s'appuie sur la mise en avant de l'ancrage historique des industries audiovisuelles sur le territoire et la présence d'un tissu artistique important (Plaine Commune, Notre Atelier Commun et Polau, 2010 ; Thomas, 2010 ; Verdalle, Rot et Sauguet, 2008). Depuis la création des studios Éclairs (en 1907), la transformation dans les années 1980 d'entrepôts en studios de télévision à la Plaine Saint-Denis, la localisation d'entreprises de location de matériels de tournage ou de postproduction tendent à donner à ce territoire une place importante dans l'industrie audiovisuelle. La concentration des acteurs de la filière à Paris *intra-muros*, et en particulier des activités décisionnelles, s'accompagne d'un desserrement des activités productives en banlieue, en particulier dans le Nord parisien (Scott, 2000 ; Verdalle *et al.*, 2008 ; Thomas, 2010 ; Camors *et al.*, 2006 ; Camors et Souldard, 2010). Pour autant, ces activités restent tributaires de décisions prises dans d'autres espaces (Paris et sa banlieue ouest) où sont installés les acteurs dominants de cette industrie (chaines de télévision, financeurs, producteurs). De nombreuses

menaces pèsent sur le maintien de ces activités sur le territoire : la numérisation fragilise l'économie des industries de postproduction, l'optimisation fiscale se traduit par la relocalisation des tournages dans d'autres pays européens. D'ailleurs, malgré son ancrage historique et l'importance de ce territoire pour la filière cinéma-audiovisuel<sup>5</sup>, le poids de la filière (et des industries culturelles) reste marginal dans l'économie du territoire<sup>6</sup> (Lebeau, 2014) et au regard de leur place dans l'économie métropolitaine. Le soutien public au projet d'installation de studios de cinéma porté par l'entreprise EuropaCorp (la Cité du Cinéma) se comprend ainsi dans la perspective de renforcer la labélisation « culture et création » du territoire dans une logique de communication territoriale et devient alors un argument promotionnel pour les opérations immobilières voisines (Aubry, Blein et Vivant, 2015). Outre un montage financier discutable (Michel-Aguirre, 2012), la Cité du Cinéma noue une relation ambiguë avec les professionnels du cinéma qui résident et/ou travaillent sur le territoire. Malgré l'attention personnelle de Luc Besson pour les jeunes cinéastes autodidactes<sup>7</sup>, l'ensemble des acteurs du cinéma que nous avons rencontrés témoignent de collaborations extrêmement difficiles avec la Cité du Cinéma et EuropaCorp, et d'une offre locative (de bureaux et studios) en décrochage avec la réalité du secteur.

- 8 Parallèlement à ces actions portées par les services responsables du développement économique et urbain, que certains pourraient qualifier d'opportunistes, ce territoire est aussi l'espace d'expression de nouvelles formes esthétiques cinématographiques, portées par des politiques de soutien à la création. Elles ont permis l'émergence de scènes du cinéma indépendant marquées par la volonté de faire du cinéma autrement, c'est-à-dire détachées des contingences économiques du marché et de l'industrie, pour porter une voix, une vision du monde et un rapport à l'art singulier.

### 3.2 Soutenir la création cinématographique pour changer les représentations du territoire

- 9 Le rôle historique des pouvoirs publics dans le soutien au cinéma semble ici primordial pour expliquer l'émergence de ces scènes indépendantes. L'État français et les collectivités territoriales ont mis en œuvre, notamment par voie de la contractualisation, une politique de régulation visant à protéger la création cinématographique, et plus encore, à promouvoir sa diversité, en tempérant les effets du marché tout en soutenant l'économie du cinéma (Vernier, 2004). De plus, de nombreuses collectivités encouragent (via des incitations fiscales ou des facilités administratives) la réalisation de tournages sur leur territoire (au nom du soutien à l'emploi des professionnels du secteur et des effets d'image).
- 10 Le département de la Seine-Saint-Denis hérite de politiques locales soutenant l'action culturelle et la production artistique, dans la tradition du communisme municipal. Le département a été pionnier dans le déploiement de dispositifs d'éducation à l'image dans les établissements scolaires. Il finance une série de dispositifs pour soutenir les œuvres, de la création à la diffusion : résidences d'auteurs et accompagnements par des associations ou en collège, éducation à l'image dès l'école primaire, ateliers de formation et d'initiation, fonds de soutien du court-métrage de création, soutien à la diffusion à travers les festivals et la circulation des œuvres dans les salles du département. Ces dispositifs sont principalement destinés aux projets ne répondant pas aux logiques économiques de la filière, comme les courts-métrages et les

documentaires de création. Enfin, le département dispose d'un réseau de vingt-trois salles de cinéma municipales défendant une programmation d'art et d'essai et diffusant des films de réalisateurs locaux, dont les œuvres alimentent également le catalogue des médiathèques. Différents opérateurs publics (Office Municipal de la Jeunesse d'Aubervilliers), parapublics (cinéma 93) ou associatifs (Côté Court, Périphérie, Espace Khiasma<sup>8</sup>, l'Abominable) sont des espaces de socialisation et de formation des futurs professionnels. Ainsi, plusieurs cinéastes des scènes indépendantes ont tourné leurs premiers courts-métrages grâce à des dispositifs de formation vidéo et d'accompagnement financés par les villes et le département<sup>9</sup> ; leurs films sont diffusés par des festivals locaux subventionnés (Génération Court, Côté Court, Cinébanlieue, les Pépites du Cinéma, Regards Jeunes sur la Cité, Urban Film Festival) et projetés dans des cinémas municipaux. Cet héritage et ces volontés politiques contribuent à l'essor des scènes indépendantes du cinéma par la formation et l'insertion professionnelle de jeunes cinéastes ou techniciens. Ils participent également à diversifier les représentations cinématographiques de ces quartiers et à l'expression d'un regard singulier.

## 4. Des envies de cinéma sur le territoire

### 4.1 Un cinéma expérimental porteur d'une histoire des techniques

- 11 Ce ne sont plus des repas, mais des films qui se préparent désormais dans l'ancienne cuisine scolaire de La Courneuve. Depuis 2014, la ville met à disposition ce bâtiment voué à la démolition à une association de cinéastes : l'Abominable. Cette installation temporaire<sup>10</sup> dans une commune périphérique, mais accessible est une traduction spatiale du projet de l'association : être en marge, dans des espaces incertains, pour réaliser des projets artistiques dont l'audience ne peut être que faible, pour une diffusion dans des espaces dédiés et des festivals. L'aventure de l'Abominable est née dans la scène des squats d'artistes grenoblois à la fin des années 1990, dans un moment de bouleversement technologique et d'émergence des mouvements *Do It Yourself* dans le milieu du cinéma (Cervulle, 2010).

L'atelier MTK à Grenoble a ouvert en 1993 et a beaucoup aidé aux montages des premiers labos en France. Grenoble, c'était le premier labo coopératif en France sur le principe du *Do It Yourself*, ils ont organisé une table ronde en 1995 pour impulser l'ouverture d'autres labos. À l'époque, les labos industriels fermaient avec en parallèle le développement des moyens informatiques et numériques accessibles au grand public. (Entretien avec un responsable de l'association l'Abominable, novembre 2017)

- 12 Fonctionnant selon une logique coopérative, les labos, comme l'Abominable, mettent à disposition de cinéastes et de plasticiens les outils pour travailler sur des supports argentiques. En référence au laboratoire de développement photographique, mais aussi au laboratoire d'expérimentation, ils fonctionnent comme un atelier collectif où les machines sont mutualisées : un cinéaste peut y développer ses originaux négatifs ou inversibles, réaliser des trucages et des changements de format, faire du montage, travailler le son ou tirer des copies (L'Abominable, 2019). Une part importante de leur activité consiste à former bénévolement les nouveaux adhérents pour maintenir et partager cette technicité en voie de disparition. Ce matériel devient rare et les nouvelles générations de réalisateurs et de techniciens ne savent pas l'utiliser.

Apprendre à utiliser le matériel de postproduction mis à leur disposition est le gage de leur autonomie créatrice. Ces cinéastes, le plus souvent formés dans des écoles d'art réputées (Les Beaux-Arts, Les Arts Décoratifs, le Fresnoy), défendent des choix esthétiques et techniques qui vont à l'encontre des logiques dominantes. À l'heure de la numérisation, ceux-ci font le choix de travailler à l'ancienne, sur du matériel argentique (caméras argentiques, développeuses automatiques, enrouleuses, tireuse contact, tireuse optique, banc-titre, etc.). En se réappropriant les outils de production, ces artistes-cinéastes défendent un art et un art de faire indépendant, une pratique liée à l'argentique et la chimie nécessaire à la production des images. Ils réalisent des œuvres d'art filmiques avec des budgets très réduits et à l'écart des circuits habituels de distribution. Ces artistes se réclament du cinéma expérimental et s'érigent contre une écriture et une esthétique établie. Ce cinéma devient une pratique et une affirmation esthétique à la lueur de la transformation de l'industrie cinématographique bouleversée par l'arrivée du numérique. Il s'agit alors de s'approprier et transmettre des méthodes et savoir-faire avant qu'ils ne se perdent, de restaurer les outils du cinéma argentique pour pouvoir montrer un cinéma différent (Cervulle, 2010).

- 13 L'installation de l'Abominable sur le territoire de Plaine Commune répond en partie à une logique d'opportunité (proximité à Paris, locaux à bas coûts). Elle a également permis de récupérer le matériel mis au rebut par les studios et laboratoires de postproduction voisins. Elle offre une proximité avec d'autres acteurs des scènes artistiques indépendantes, en particulier Mains d'œuvre (Saint-Ouen) et Les Laboratoires d'Aubervilliers. Une autre association, l'ETNA, localisée à Montreuil, travaille de concert avec l'Abominable pour transmettre des savoir-faire techniques liés au maniement de la caméra argentique et perpétuer la pratique du cinéma expérimental. Si le rapport au territoire reste assez faible, l'Abominable développe de nouveaux projets d'éducation à l'image avec les acteurs locaux. Le territoire peut, à l'occasion, devenir source d'inspiration et matière de création pour ces artistes. Ainsi, le réalisateur Jérémy Gravayat travaille depuis plusieurs années à un projet documentaire, *L'Atlas*, produisant un autre récit de l'histoire de la Ville de la Courneuve, ses bidonvilles et ses démolitions.
- 14 Cette scène du cinéma expérimental reste confidentielle, principalement portée par des réalisateurs autoproduits et des circuits de diffusion spécifiques (Cervulle, 2010, p. 34). Les films postproduits à l'Abominable sont souvent distribués par les coopératives du cinéma expérimental telles que Light Cone ou le Collectif Jeune Cinéma, par les artistes eux-mêmes ou par des galeries. Les films sont diffusés dans des circuits locaux (Festival des Films Expérimentaux de Paris, Festival Côté court à Pantin), nationaux (le Fidé à Marseille) et internationaux (Doc Lisboa, Vienne). Le public de ces festivals est issu de réseaux d'initiés. La diffusion de ces œuvres filmiques passe aussi par les circuits du monde de l'art contemporain, du plus institutionnel (le Centre Pompidou via le festival Hors Pistes) au plus indépendant (l'espace Khiasma au Lilas en Seine-Saint-Denis). Dans une dynamique multiscalair, la visibilité et la survie de ce cinéma dépendent en grande partie de la capacité de ses acteurs à s'inscrire dans des réseaux internationaux<sup>11</sup> tout en bénéficiant des ressources de la métropole parisienne. En effet, les structures associatives spécialisées dans la recherche, les archives ou la programmation (Cinédoc et Paris Film Coop), l'édition vidéo (Re :Voir), la critique (Paris expérimental), ou encore la diffusion en ligne (le label *pointligneplan*) sont basées à Paris et, pour la majorité, connectées avec un réseau international. L'histoire et la proximité



de ce champ esthétique avec les milieux et réseaux de l'art contemporain y sont pour beaucoup, Paris en étant un centre majeur (Cervulle, 2010).

## 4.2 Prendre la caméra pour changer les regards

- 15 Prendre la caméra pour porter la voix des quartiers et poser un autre regard sur ce territoire souvent stigmatisé est au cœur d'une autre scène du cinéma indépendant que la journaliste Claire Diao (2017) nomme « Double Vague ». « Double Vague » renvoie à l'image d'une vague qui déferle de la marge, c'est-à-dire des banlieues, vers le centre. Elle est portée par une nouvelle génération de cinéastes français d'origine étrangère qui revendiquent cette double identité. Elle insuffle un renouveau sur les méthodes de formation, de production, de diffusion. Ces réalisateurs, plus ou moins autodidactes, s'organisent sans chercher en amont à intégrer des dispositifs de soutien public à la production<sup>12</sup>. Si « Double Vague » fait explicitement référence à la Nouvelle Vague, ces réalisateurs ne se reconnaissent pas dans cette tradition (très présente dans les écoles de cinéma françaises). Ne se retrouvant pas dans les personnages proposés par le cinéma français, ils vont chercher dans le cinéma américain la diversité ethnique qui a longtemps fait défaut sur les écrans français. L'objectif de ces cinéastes est à la fois de proposer une autre représentation des minorités et de porter sur grands écrans des images des banlieues qui échappent aux caricatures véhiculées par les médias<sup>13</sup> et le cinéma *mainstream*. Double Vague naît suite aux révoltes qui secouent la France et ses banlieues en 2005. L'envie de montrer une autre réalité à l'écran est d'autant plus forte que les médias caricaturent à l'excès et par méconnaissance ces territoires et leurs problèmes<sup>14</sup>.

À partir de 2005, après la crise des banlieues, il y a eu cette prise de conscience : l'image que les médias véhiculent de nous n'est pas la bonne. Il faut que l'on se bouge. Autant du côté des réalisateurs que des festivals. Il faut créer des lieux où l'on va montrer autre chose. (Extrait d'entretien avec une journaliste, critique et distributrice de cinéma, mars 2018)

- 16 N'ayant accès ni aux formations dispensées par les écoles publiques de cinéma, car extrêmement sélectives (La Fémis, École Nationale Supérieure Louis Lumière), ni à celles des écoles privées (EICAR, Cinécréatis) car trop dispendieuses, les cinéastes de la Double Vague se forment à la marge du système scolaire français. La majorité d'entre eux sont autodidactes. Le désir d'image et le besoin d'expression n'attendent pas : ils prennent la caméra et filment ; leurs amis et voisins s'improvisent comédiens ; le quartier constitue le décor naturel des films. Certains profitent du lancement de MySpace en 2003 ou de YouTube en 2005 pour poster leurs vidéos et bénéficier d'une fenêtre de diffusion jusqu'alors inaccessible, espérant être repérés par une *major* de l'audiovisuel. D'autres passent par l'école du hip-hop : ils tournent des clips de rap pour des amis (le collectif Kourtrajmé), font de la culture hip-hop le sujet d'un film (p. ex. Djinn Carrenard, Jean Pascal Zadi, Pascal Tessaud), s'inspirent des modes d'organisation qu'ils observent dans le hip-hop (reconnaissance par des pairs, création d'associations, de festival, de labels et de boîtes de production, diffusion par des canaux non commerciaux et en ligne). Dans les deux cas, ils n'agissent et n'attendent pas pour prendre le micro, la caméra, la bombe de peinture, l'espace public.

Les cinéastes se sont beaucoup inspirés du hip-hop dans ce côté on n'attend pas la permission, on fait les films qu'on a envie de faire. Et ils ont essayé de comprendre comment ça fonctionnait pour faire pareil : monter une asso, une boîte de prod, un festival... En plus, beaucoup sont d'anciens rappers. Il y a un côté filiation totale.

Dans l'approche il y a vraiment beaucoup de points communs. Dans le hip-hop ils ont créé leurs propres labels, leurs producteurs, ils ont commencé à avoir des disques d'or, le mainstream a commencé à s'intéresser à eux quand ils ont vu qu'ils pesaient économiquement » (Extrait d'un entretien avec un producteur, mars 2018)

- 17 D'autres, enfin, font leurs armes grâce à des ateliers prodigués par des associations locales créées suite aux émeutes de 2005. Ces associations (Génération Court, Les Engraineurs, La Toile Blanche, 1000 Visages), soutenues en grande partie par des financements publics (municipaux, départementaux), conduisent un travail de terrain en direction de ces apprentis cinéastes. Elles proposent des ateliers pratiques de réalisation et des formations aux métiers du cinéma. Une formation parallèle, où apprendre en faisant est la règle d'or. Comme à l'Abominable ou dans les coopératives du cinéma expérimental, le *Do It Yourself* et le système D jouent à plein puisque les anciens adhérents passés par les associations forment aujourd'hui la nouvelle génération en devenant bénévoles dans les structures qui les ont soutenus ou en créant leur propre école<sup>15</sup>.

En 2005, il y a les fameuses « émeutes de banlieue », ça déclenche une prise de conscience : il faut donner la parole aux jeunes d'Aubervilliers. Donc tout est né dans ce moment compliqué : donnons-leur une caméra ! Notre cible c'est des jeunes qui ont le désir de s'exprimer, qui ont des envies de faire un film, mais qui n'ont aucune possibilité de faire un film autre que nous. (Extrait d'entretien avec la Coordinatrice de Génération Court, décembre 2017)

- 18 Leurs premiers films bénéficient des circuits de diffusion locaux. À ce stade, le rôle joué par les vingt-trois salles de cinéma municipales du département de la Seine-Saint-Denis est primordial. De même, les festivals locaux permettent aux films de rencontrer un premier public, aux apprentis réalisateurs d'accéder à une forme de reconnaissance et éventuellement à un producteur, un prix ou une couverture presse qui pourront faire office de tremplin. Là encore, beaucoup de ces festivals naissent après la crise des banlieues (comme Cinébanlieue, Génération Court ou les Pépites du cinéma). Après cette première diffusion, la promotion d'un premier film est assurée par les réalisateurs eux-mêmes via les réseaux sociaux et les plateformes de financement participatif. Par ces pratiques (*Do It Yourself*, autoproduction, bénévolat, etc.), les réalisateurs inventent une nouvelle manière de faire, de filmer, un nouveau calendrier de tournage et de montage plus étiré : la production se fait au fil des ressources disponibles. La professionnalisation de ces cinéastes se traduit par un changement d'échelle de leur diffusion et leur passage dans des festivals nationaux ou internationaux. Le niveau de professionnalisation s'observe aussi par la multiplication d'associations de production dont certaines mutent en société de production (De L'autre Côté du Périph, Nouvelle Toile, Yukunkun production). Ce changement de statut permet aux producteurs d'obtenir des fonds de soutien à la production auxquels les associations n'ont pas toujours accès. Certains rejoignent la Fédération des Jeunes Producteurs Indépendants, une association professionnelle de mise en réseau et d'échanges. Ils s'installent dans des espaces de travail dédiés sur le territoire, comme Commune Image (pépinière d'entreprise, coworking et *makerspace* dédié au cinéma) ou le Médialab 93 (incubateur de média créé par l'agence de publicité BETC lors de son installation en Seine-Saint-Denis). Cette structuration de la filière Double Vague est soulignée par les acteurs que nous avons rencontrés au cours de cette enquête.

Ce qui a changé c'est que maintenant il y a des producteurs. Et même moi qui fait de la distribution. Du coup il y a d'autres acteurs dans la chaîne, pas que les réalisateurs, qui peuvent permettre d'accompagner les projets. C'est quand même un gros changement. Un film, pour lever des fonds, il faut qu'il soit défendu. Et si le producteur ne comprend pas ton univers il ne va jamais le défendre comme tel, il va l'orienter, te faire changer des choses. Le grand tournant des années récentes c'est que maintenant il y a des producteurs qui viennent de cet univers, qui vont le comprendre pouvoir le défendre. Ils ne vont pas travestir les projets pour répondre à l'attente. (Extrait d'entretien avec une journaliste, critique et distributrice de cinéma, mars 2018)

- 19 Le succès de certains<sup>16</sup> ouvre la voie de cette nouvelle génération qui en un peu plus de dix ans a réussi tant bien que mal à se structurer à la marge avant d'atteindre le cœur. L'émergence de la Double Vague et son succès critique a conduit les acteurs du cinéma français à créer de nouveaux dispositifs destinés à ces « professionnels-amateurs ». À titre d'exemple, la Résidence permet depuis 2015 à des jeunes qui n'entrent pas dans les conditions requises<sup>17</sup> pour passer le concours de la Fémis d'accéder pour une durée limitée à cette école qui incarne l'élitisme de la formation cinématographique à la française. Toutefois, la Résidence reste un programme parallèle, en format court, qui n'offre ni les mêmes formations ni les mêmes espaces de socialisation que les autres cursus de l'école. Dans un autre registre, l'installation de la Cité du Cinéma s'est accompagnée de la création de L'École de la Cité (en 2012) par plusieurs producteurs privés, s'affichant comme une alternative pédagogique pour des jeunes déscolarisés. EuropaCorp a également créé une filiale dédiée (Urban Film) à la production de films de la Double Vague.

La Résidence a été créée pour ouvrir l'école à d'autres profils et notamment des gens issus de la diversité dont le parcours de vie ne leur a pas permis l'accès à un cursus scolaire classique et à des études longues. On a ouvert ce parcours pour eux, on a remarqué les profils qui ont émergé cette année dans les festivals et dans les sorties de premiers films comme les réalisateurs de Donoma, de Rengaine. Certains ont un parcours scolaire assez riche, mais d'autres sont des gens qui ont travaillé seuls dans leur coin sans passer par des structures professionnalisantes ou repérées comme le CNC... C'est parti de cette réflexion : comment font-ils ? d'où viennent-ils ? Pourquoi ces gens-là ne viennent pas frapper à la porte de l'école ? Qu'est-ce qu'ils pourraient apporter à l'école s'ils étaient là ? Pour recruter ces étudiants, je fais circuler les appels à candidatures à travers ces associations, Génération Court et l'Office Municipal de la Jeunesse d'Aubervilliers, Milles Visages, Talents en court, Les Engrenateurs. Je travaille aussi avec Cinéma 93 et les festivals comme Cinébanlieue, Urban Film festival, etc. (Extrait d'entretien avec la responsable de la Résidence à la Fémis, décembre 2017)

- 20 Ces évolutions ne sont pas venues d'elles-mêmes. Elles ont été provoquées par les acteurs de ces scènes indépendantes en quête de reconnaissance et de financement. Le Manifeste des Labos<sup>18</sup> rédigé en 2002 a alerté le CNC de la nécessité de financer le cinéma expérimental ne relevant ni de la fiction scénarisée ni du documentaire *stricto sensu*. L'enjeu était alors de produire ce cinéma expérimental qui n'était pas pris en compte par les arts plastiques (considérant que cela relevait du cinéma) ni par le CNC (considérant que cela relevait des arts plastiques). Ce dernier a depuis reconnu l'existence de ce cinéma hybride et contribue au financement des activités de l'Abominable et d'autres labos. Suite aux événements de 2005, le CNC a également alloué des fonds spécifiques pour inciter à plus de diversité sur les écrans (comme le fonds Images de la diversité mis en place en 2007). Revendiquer d'autres formes et d'autres regards passe par l'accès à des espaces médiatiques. L'attribution de prix en

festivals est l'occasion de prises de parole publique. Alors qu'elle vient de recevoir la Caméra d'Or à Cannes pour son premier long métrage, *Divines*, Houda Benanima insiste sur ce que représente ce prix pour sa famille de cinéma ; Alice Diop dédie son César aux victimes de violences policières ; d'autres publient des œuvres manifestes dénonçant les critères d'attributions des financements du cinéma<sup>19</sup> ou appelant à « décoloniser les arts »<sup>20</sup>. La publication de livres ou de portraits de cinéastes de la Double Vague (dont le livre de Claire Diao) contribue aussi à leur reconnaissance en tant que partie prenante du monde de l'art, dans un processus « d'artification » d'une production cinématographique autodidacte (Heinich et Shapiro, 2012).

## 5. Discussion : La scène pour repenser l'ancrage local des activités de création

- 21 Le Nord-Est parisien, propice à l'installation d'acteurs à la marge du monde du cinéma grâce à ses locaux accessibles et sa proximité avec Paris, espace de reconnaissance artistique, est ainsi le lieu d'émergence de scènes militantes (et parfois autodidactes) du cinéma, qui, par des moyens et des formes différentes, contribuent à l'expression d'autres représentations de ces quartiers, cassant les stéréotypes habituels, tant par les choix esthétiques que narratifs (Augros *et al.*, 2017). Ce mouvement résulte d'un faisceau de facteurs dont nous avons esquissé les contours. Nous avons insisté sur le rôle des politiques culturelles qui ont soutenu, à travers une série de dispositifs complémentaires (éducation à l'image, fond de soutien départemental dédié au court-métrage, atelier de pratique et accompagnement, résidences, festivals), l'émergence et la visibilité de ce cinéma des marges. La notion de scène porte un intérêt à la création elle-même, à ce qui motive les artistes à inventer de nouvelles esthétiques et de nouvelles formes organisationnelles pour les rendre possibles. Faire du cinéma autrement et pour représenter autrement une réalité territoriale est ce qui meut les cinéastes de ces scènes à créer et s'inventer des structures de production. Ces scènes sont nées à l'écart des logiques dominantes de productions cinématographiques et dans un sentiment d'urgence : pour sauver un matériel et des techniques (le cinéma expérimental), pour prendre la parole et proposer un autre discours et une autre représentation du territoire (cinéma Double Vague). Bien que très fragile économiquement, ce cinéma contribue, selon certains observateurs rencontrés, à donner un nouveau souffle au cinéma français par leur ouverture à d'autres formes artistiques. Le cinéma Double Vague se déploie dans un dialogue fertile avec la scène hip-hop locale. Le cinéma expérimental, quant à lui, s'inscrit par ses collaborations et ses acteurs dans le monde de l'art contemporain. Tous deux profitent de l'émulation que permet la métropole parisienne où sont concentrés l'ensemble des acteurs de la filière cinéma, du monde de l'art contemporain et de la scène hip-hop. Pour autant, nous observons une très faible interpénétration de ces deux scènes, révélant les limites de l'hybridation des pratiques et formes esthétiques. Le concept de scène implique également une relation entre les artistes et leur public. Dans le cas étudié, cette relation se noue par le travail d'éducation à l'image que mène le département depuis longtemps, avec, par exemple, l'obligation, pour les réalisateurs soutenus, d'intervenir dans les écoles du territoire pour expliquer leur travail. Leur reconnaissance est aussi le fait de la présence d'un public à l'écoute de nouvelles propositions, qui suit, à travers différents circuits de diffusion, ces artistes et leurs propositions : festivals spécialisés,

diffusion dans des lieux alternatifs à la salle de cinéma (squat, espace d'exposition d'art contemporain, espace public, et surtout internet). Enfin, la scène se réfère à la fois aux interactions au niveau micro et aux flux culturels globaux, soulignant la nécessité d'adopter une perspective multi scalaire des milieux créatifs. Ainsi, l'émergence et la structuration des scènes du cinéma indépendant se comprennent dans une dialectique entre leur territoire d'ancrage (le Nord-Est parisien) et un espace de production, de diffusion et de reconnaissance internationale. Si les cinéastes de ces scènes indépendantes trouvent sur le Territoire du Nord parisien des ressources, des espaces, des inspirations et des soutiens pour exister, ceux-ci déploient leurs projets en dehors des dispositifs portés par les acteurs de l'aménagement et du développement économique en faveur de la constitution d'un cluster d'activités créatives qui bénéficient aux acteurs traditionnels du cinéma et de l'audiovisuel, par exemple, par le soutien au projet immobilier et totémique de la Cité du cinéma. Conceptualiser les rapports entre création artistique et territoire en termes de scènes est ainsi un moyen de questionner les politiques de soutien aux industries créatives et leurs présupposés.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Ambrosino Charles et Vincent Guillon (2016). Penser la métropole à « l'âge du faire » : création numérique, éthique hacker et scènes culturelles, *L'observatoire, Revue des politiques culturelles*, n° 47 Culture et créativité : les nouvelles scènes, pp. 31-36.
- Ambrosino Charles et Dominique Sagot-Duvauroux (2018). Scènes urbaines. Vitalité culturelle et encastrement territorial des activités artistiques, dans M. Talandier et B. Pecqueur (dir.), *Renouveler la géographie économique*, Paris, Anthropos Economica, pp. 105-120.
- Aubry, Anna, Alexandre Blein et Elsa Vivant (2015). The promotion of creative industries as a tool for urban planning :The case of the Territoire de la Culture et de la Création in Paris Region, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 21, n° 2, pp. 121-38.
- Augros, Joel (2013). Un dépendant, des dépendants : l'imbrication des secteurs indépendants et commerciaux à Hollywood aujourd'hui, *Revue française d'études américaines*, n° 136, pp. 67-79.
- Augros, Joel, Hélène Fleckinger, Kira Kitsopanidou, Emna Mrabet et Cécile Sorin (2017). *Colloque international Le film « guérilla » : au-delà de l'indépendance*, organisé dans le cadre du programme Cluster 93, MSH Paris Nord, Saint-Denis, 23-24 février.
- Bellevance, Guy et Gêrôme Guibert (dir.) (2014). *La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives*, Cahiers de recherche sociologique, n° 57, Automne 2014, 180p.
- Berthaut, Jérôme (2013). *La banlieue du « 20 heures »*. *Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Marseille, Agone.
- Braouezec, Patrick (2012). *Mais où va la ville populaire ? Entretiens avec Jean Viard*. La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.

- Camors, Camille et Odile Soulard (2010). *Les industries créatives en Île-de-France : Un nouveau regard sur la métropole*, Paris, Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Île-de-France.
- Camors, Carine, Odile Soulard et Pascale Guery (2006). *Les industries culturelles en Île-de-France*. Paris, IAURIF (Institut d'aménagement et d'urbanisme de la Région Île-de-France).
- Cervulle, Maxime (dir.) (2010). *Le Cinéma Expérimental en France : Économie, Structure et acteurs*, Revue Poli, n° 1, 71 p.
- Creton, Laurent (2003). *L'économie du cinéma*, Paris, Nathan, 128 p.
- Diao, Claire (2017). *Double Vague, Le nouveau souffle du cinéma français*, Paris, Au diable vauvert.
- Emin, Sandrine et Gêrôme Guibert (2017). Complexité et auto organisation en entrepreneuriat collectif : analyse d'une scène musicale locale, *Revue Internationale PME*, vol. 30, n° 2, pp. 87-113.
- Greffé, Xavier, et Véronique Simonet (2008). *Le développement de l'Île-de-France par la création de districts culturels*, Paris, Puca, Ministère de l'Équipement. Ministère de la Culture.
- Grossard, Jacques et Danièle Vigier (2008). Projet urbain et cohérence territoriale, *Revue Projet* (Hors série « Nos question en débat » sur le thème Réinventer la ville - La Plaine Saint-Denis [En ligne]), <<https://www.revue-projet.com/articles/2008-04-grossard-vigier-projet-urbain-et-coherence-territoriale/8007>>, consulté le 4 octobre 2019.
- Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro (dir.) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Hurault-Paupe, Anne et Céline Murillo (2013). Et le cinéma indépendant ? Introduction au numéro spécial. *Revue française d'études américaines*, n° 136, pp. 3-14.
- L'AHÉlène MORTEAU2020-02-18T14:21:00Hmbobinable (2019). Présentation, <<http://www.l-abominable.org/>>, consulté le 10 septembre 2019.
- Lebeau, Boris (2014). Une « banlieue créative » dans le Grand Paris ?, *EchoGéo [En ligne]*, n° 27, <<https://journals.openedition.org/echogeo/13718>>, consulté le 4 octobre 2019.
- Lefèvre, Bruno (2016). *Entrepreneurs musicaux et territoires. Les clusters culturels sous l'emprise des politiques publiques et des acteurs locaux*, thèse de doctorat, Sciences de l'Information et de la Communication, Paris, Université Paris 13.
- Leriche, Frédéric et Allen J. Scott (2008) Hollywood, un siècle d'industrie cinématographique, dans Frédéric Leriche, Sylvie Daviet, Mariette Sibertin-Blanc et Jean-Marc Zuliani (dir.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 29-41.
- Leriche Frédéric et Jasper Rubin (2018). Mutations économiques, transformations urbaines, identité territoriale : San Francisco et l'industrie du cinéma, dans Katsika Karolina, Peltzman Daniel et Smorag Pascale (dir.), *Regards croisés sur la ville américaine : Mutations, pratiques et imaginaires urbains des Etats-Unis*, Besançon, Presses universitaires de Franche Comté, pp. 21-43.
- Liotard, Martine (2008). Parmi les pôles de développement francilien, *Revue Projet* (Hors série « Nos question en débat » sur le thème Réinventer la ville - La Plaine Saint-Denis [En ligne]), <<https://www.revue-projet.com/articles/2008-04-liotard-parmi-les-poles-de-developpement-francilien/8009>>, consulté le 4 octobre 2019.
- Michel-Aguirre, Caroline (2012). Cité du cinéma : les mystères du Hollywood-sur-Seine de Luc Besson, *Le nouvel Observateur*, 20 septembre, <<https://www.nouvelobs.com/l-enquete-de-l-obs/20120920.OBS3117/cite-du-cinema-les-mysteres-du-hollywood-sur-seine-de-luc-besson.html>>, consulté le 4 octobre 2019.

- Molho, Jérémie et Hélène Morteau (2016). Du Cluster à la Scène : Glissement sémantique dans le cas nantais, *Revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n° 47, pp. 57-61.
- Morteau, Hélène (2016). *Dynamiques des clusters culturels métropolitains, une perspective évolutionniste. Analyse comparée de Québec (Quartier St Roch), Barcelone (22@) et Nantes (Quartier de la Création)*, thèse de doctorat, Aménagement de l'espace, urbanisme, Angers, Université d'Angers.
- Plaine Commune, Notre Atelier Commun et Polau (2010). *Des hommes, des actes, des lieux*, Saint-Denis, Plaine Commune.
- Plaine Commune (2009). *Chiffres clés 2009*, Saint-Denis, Plaine Commune.
- Plaine Commune (2017). *Chiffres clés 2017*, Saint-Denis, Plaine Commune.
- Préfet de Région Île-de-France, Plaine Commune (2014). *Contrat de développement territorial relatif au projet "Territoire de la culture et de la création" du territoire de Plaine Commune*, signé le 22 janvier 2014, Saint-Denis, <[https://plainecommune.fr/fileadmin/user\\_upload/Portail\\_Plaine\\_Commune/LA\\_DOC/PROJET\\_DE\\_TERRITOIRE/Projet\\_metropolitain/CDT\\_2014.pdf](https://plainecommune.fr/fileadmin/user_upload/Portail_Plaine_Commune/LA_DOC/PROJET_DE_TERRITOIRE/Projet_metropolitain/CDT_2014.pdf)>, consulté le 15 octobre 2019.
- Rannou-Heim, Christèle, Claire Decondé, Sandra Lauro et Philippe Mouchel (2010). Plaine Commune : un essor économique plus rapide que les transformations sociales, *Insee Île-de-France à la page*, n° 330, <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1294268>>, consulté le 4 octobre 2019.
- Rolland-Diamond, C. (2016). *Black America : Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte.
- Scott, Allen J. (2000). French Cinema. Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry, *Theory, Culture and Society*, vol. 17, n° 1, pp. 1-38.
- Silver Daniel, Clark Terry Nichols et Graziul Chris (2011). Scenes, innovation and urban Development, dans D. E. Andersson, A. E., Andersson et C. Mellander (dir.), *Handbook of creative cities*, Cheltenham, Edward Elgar pp. 229-258.
- Storper, Michael et S. Christopherson (1987). « Flexible Specialisation and Regional Industrial Agglomeration : the Case of the US Motion Picture Industry », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 77, n° 1, pp. 104-117.
- Storper, Michael (1989). The Transition to Flexible Specialisation in the US Film Industry : External Economies, the Division of Labour, and the Crossing of Industrial Divides, *Cambridge Journal of Economics*, vol. 13, n° 2, pp. 273-305.
- Straw, Will (1991). Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music studies, *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, pp. 368-388.
- Straw, Will (2014). Scènes : Ouvertes et Restreintes. *Cahiers de Recherche Sociologiques*, n° 57, pp. 17-32.
- Thomas, Hervé (2010). *Cinéma et audiovisuel en Île-de-France : le nord et l'est parisien. Effets locaux d'activités à rayonnement global*, Paris, Puca (Plan Urbanisme Construction Architecture). Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement Durable et de l'Aménagement du Territoire.
- Tonnelat, Stéphane et Stefan Shankland (2016). *L'art en chantier*, Paris, Archibooks.
- Verdalle, Laure (de), Gwenaële Rot et Emilie Sauguet (2008). Territorialiser l'industrie cinématographique : la Saine Saint Denis (Paris Nord), un « Nouvel Hollywood » ?, *Acte du colloque Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ?*, dans le cadre du 76° congrès de l'Acfas, Québec.

Vernier, Jean-Marc (2004). L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire, *Quaderni*, n° 54. pp. 95-108.

Woo Benjamin, Jamie Rennie et Stuart R. Poyntz. (2015). Scene thinking, *Cultural Studies*, vol. 29, n° 3, pp. 285-297.

## NOTES

1. Projet de recherche Cluster 93 financé par l'Agence Nationale de la Recherche.
2. Avant d'être présenté au spectateur, un film doit franchir les différentes étapes de la filière cinématographique depuis sa conception jusqu'à son exploitation en salle. On distingue classiquement l'étape de la production, qui a pour fonction de réunir et de combiner l'ensemble des éléments nécessaires à la réalisation d'un film, la fonction de distribution, qui valorise commercialement le produit en choisissant sa date de sortie, le nombre de copies à tirer et le niveau de l'investissement promotionnel, et enfin, l'exploitation en salle du film. À chacune de ces étapes, de nombreux acteurs interviennent : studios, producteurs, distributeurs, diffuseurs, etc. (Creton, 2003).
3. Cette intercommunalité regroupe neuf communes qui partagent les caractéristiques d'être d'anciennes villes industrielles, pour certaines encore gouvernées par des conseils municipaux à dominante communiste, dont la population est marquée par une grande précarité socio-économique et une importante population étrangère (Source : <<http://www.plainecommune.fr/uploads/media/PC-Chiffres-cles-2017-WEB.pdf>>).
4. Depuis le début des années 1990, Plaine Commune transforme ses anciens quartiers industriels de La Plaine par le déploiement d'une offre conséquente d'immobilier de bureaux (Braouezec, 2012 ; Grossard et Vigier, 2008 ; Liotard, 2008 ; Rannou-Heim *et al.*, 2010) et accueillera une grande partie des infrastructures et activités liées à l'organisation des Jeux Olympiques 2024.
5. Selon l'étude du Pôle Média Grand Paris, entre 2009 et 2015, la masse salariale du secteur a augmenté de 9,3 % à Paris contre 64 % en Seine-Saint-Denis (source : <<https://fr.calameo.com/read/00417720428820148499a>>)
6. Si ce territoire pèse 14 % des effectifs de la filière au plan national, il s'agit principalement d'emplois dans la postproduction et le tournage, ce qui explique la concentration des emplois précaires. Les industries créatives représentaient environ 3 % des emplois du territoire en 2009 (alors qu'elles constituent 6 % des emplois à l'échelle régionale) (Plaine Commune, 2009 ; Plaine Commune, 2017).
7. N'ayant pas fait d'école de cinéma, Luc Besson, réalisateur et président de la société de production EuropaCorp, a créé une école de cinéma (L'école de la Cité), organisé un festival et des projections en plein air, ouvert un cinéma multiplex dans un centre commercial près de Roissy, produit des films de jeunes cinéastes repérés dans des festivals spécialisés.
8. Depuis l'enquête, l'Espace Khiasma a fermé ses portes et redéployé ses activités sous d'autres formes.
9. L'Atelier (dispositif piloté par Cinéma 93), Les Engraineurs (Ville de Pantin), Génération Court (Ville d'Aubervilliers).
10. Des discussions sont en cours en vue de leur relocalisation dans un ancien bâtiment industriel que Plaine Commune souhaite transformer en espace dédiés aux activités de la création.
11. Une plateforme de mise en réseau Filmlabs joue ce rôle en facilitant l'interconnaissance entre les labos, la mise en valeur et la circulation des films.
12. Ces formes d'auto-organisation des moyens de production n'est pas sans rappeler le développement du mouvement *Black is Beautiful* aux Etats-Unis (Rolland-Diamond, 2016).



13. Sur la construction des représentations médiatiques des banlieues par les journalistes télévisés, voir Berthaut (2013).
  14. L'usage du terme « no go zone » par les médias américains pour qualifier ces quartiers en 2005 a profondément troublé les acteurs rencontrés.
  15. Ladj Ly, avec le soutien des Ateliers Médicis, a par exemple créé l'Ecole du Cinéma à Montfermeil.
  16. Le film *L'Ascension* de Laurence Lascary est un succès public avec plus d'un million d'entrée. D'autres comme Djinn Carrenard (*Donoma*) ou Pascal Tessaud (*Rue des cités*) attirent l'attention des critiques, voire comme Houda Benyanima (*Divines*), Alice Diop (*Vers la tendresse*) ou Ladj Ly (*Les Misérables*) obtiennent des récompenses prestigieuses.
  17. Les candidats au concours d'entrée de la Fémis doivent être âgés de moins de 27 ans et avoir validé au moins deux années successives d'études supérieures.
  18. voir : <<http://www.cineastes.net/manifeste.html>>.
  19. Voir par exemple la vidéo d'Alain Etoundi *Allez tous vous faire filmer!* qui dénonce les critères de financement du cinéma en mettant en scène un réalisateur et ses acteurs en prise avec les refus des producteurs.
  20. Titre d'un livre publié par le collectif du même nom.
- 

## RÉSUMÉS

Face aux logiques très verticales de l'industrie cinématographique, des individus s'auto-organisent et se structurent pour proposer un cinéma indépendant et en marge, inscrit dans le territoire Nord-Est parisien. L'émergence de ces nouvelles scènes répond à des envies de cinémas différentes. Nous mettrons en évidence les dynamiques de constitution, de structuration et d'organisation de deux scènes du cinéma indépendant bénéficiant sur ce territoire d'un fort engagement des politiques locales pour le soutien à la création artistique et à la diffusion. À partir de ce travail empirique, nous discuterons la pertinence des modèles explicatifs habituels des écosystèmes créatifs, à la lumière des débats dans le champ des études urbaines. Aux approches de géographie économique en termes de cluster, nous préférons la notion de scène pour mettre en évidence le rôle des proximités esthétiques dans l'émergence et la structuration des réseaux d'acteurs et de pratiques prenant vie sur des territoires partagés (résidences, lieux de tournage, de postproduction, salles de cinéma...).

Confronted with the very vertical logics of the film industry, individuals located in the north-eastern part of Paris are organizing and structuring themselves to offer independent cinema on the margins. The emergence of these new scenes responds to the desire of producing a different cinema. We will highlight the dynamics of creation, structuring and organization of two independent film scenes benefiting from a strong commitment of local policies in this territory to support artistic creation and distribution. Based on this empirical work, we discuss the relevance of the usual explanatory models of creative ecosystems, in the light of the ongoing debates in the field of urban studies. Rather than economic geography approaches that are based on clusters, we use the notion of scene to highlight the role of aesthetic proximity in the emergence and structuring of networks of actors and practices that come to life in shared territories (residences, filming locations, post-production, cinemas, etc.).

## INDEX

**Mots-clés** : cinéma indépendant, banlieue, autoproduction, scène, Nord-Est parisien

**Keywords** : independent cinema, suburbs, self-production, scene, northeast Paris

## AUTEURS

### HÉLÈNE MORTEAU

Post doctorante, Laboratoire Pacte, Institut d'Urbanisme et de Géographie Alpine de Grenoble,  
France, helene.morteau@gmail.com

### ELSA VIVANT

Enseignante-Chercheuse, École d'Urbanisme de Paris, Université Paris Est Marne la Vallée,  
France, elsa.vivant@univ-paris-est.fr