LES ENJEUX de l'information et de la communication

Dossier 2024 A

REVUE SCIENTIFIQUE EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Numéro 1/2024 (24/1) - Dossier 2024 A

La construction des territoires par les industries culturelles et médiatiques

Ce supplément a été coordonné par Alix Bénistant, Marion Dalibert et Sarah Lécossais.

Alix Bénistant - Marion Dalibert - Sarah Lécossais - Simon Renoir - Héloïse Bourdon - Javier Jurado - Marina Ruiz Canà - Bruno Raoul - Bruno Lefèvre - Louis Wiart - Stéphane Escoubet - Marc Kaiser - Fédéric Marty - Stéphanie Marty - Patricia Jullia - Elsa Pallin

GRESEC Université Grenoble Alpes

https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr

Mise en page : Cédric COUSTELLIÉ
Design graphique : Laurence PAYAN
Tous droits réservés
Publication numérique : 1er trimestre 2024
© 2024 *Les Enjeux de l'information et de la communication*

Table des matières

Alix Bénisant, Marion Dalibert, Sarah Lecossais p. 5

► Introduction : La construction des territoires par les industries culturelles et médiatiques

Simon Renoir p. 15

► Detroit dans le cinéma étatsunien : mise en doute du rêve américain et conflits de classe et de race

Héloïse Bourdon p. 33

► Le charme discret de la bourgeoisie. Les représenta- tions de la « banlieue Ouest » dans la série Fais pas ci, fais pas ça

Javier Jurado, Marina Ruiz Cano p. 47

► Le Pays basque aujourd'hui au prisme des industries culturelles en Espagne

Bruno Raoul p. 69

► Roubaix en « Zone Interdite ». Un journal régional dans les rets de la « mal-traitance médiatique » d'une ville

Bruno Lefèvre, Louis Wiart p. 77

► La construction de territoires créatifs contestée par la société civile : culture et création en conflits

Séphane Escoubet, Marc Kaiser p. 95

► Penser la construction sonore des territoires depuis la programmation des salles de musique ? Une étude des Smac en Occitanies

Frédéric Marty, Stéphanie Marty, Patricia Jullia, Elsa Pallin p. 109

► Les mises en scène du territoire par les séries quotidiennes : représentations et réceptions

La construction des territoires par les industries culturelles et médiatiques

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Alix Bénistant

Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Sorbonne Paris Nord, il est membre du LabSIC. Ses travaux portent sur les processus d'industrialisation et de transnationalisation de la culture (et aux enjeux numériques qui leur sont liés) dans une approche articulant l'économie politique de la communication et la socioéconomie des industries culturelles.
alix.benistant@univ-paris13.fr

Marion Dalibert

Maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Institut des sciences sociales et au Groupe d'études et de recherche interdisciplinaire en information et communication (GERiiCO) de l'Université de Lille. Ses travaux portent sur la construction des problèmes publics et la production de la nation française dans les médias d'information nationaux.
marion.dalibert@univ-lille.fr

Sarah Lécossais

Maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Sorbonne Paris Nord, elle est membre du LabSIC. Ses travaux portent sur les politiques des représentations (genre et « diversité »), aussi bien à l'écran (fictions françaises) que dans les pratiques d'écriture des scénaristes.
sarah.lecossais@univ-paris13.fr

Plan de l'article

Introduction
Les identités sociales territorialisées et les industries culturelles
Présentation des contributions et résultats
Conclusion
Références bibliographiques

Introduction

Ce dossier interroge les processus de construction des territoires par les industries culturelles et médiatiques (ICM)[1]. Les différents articles qui le constituent amènent à les penser dans une double perspective. Dans une approche constructiviste, il est possible d'interroger les processus à l'œuvre *dans* les productions des ICM, en cherchant à saisir à la fois les territoires qu'elles donnent à lire, voir ou écouter, mais aussi les opérations par lesquelles elles les associent à des groupes sociaux caractérisés par l'âge, le genre, la race[2] ou encore la classe sociale. Dans des perspectives plus proches de l'économie politique de la communication, des travaux questionnent l'implantation même de ces ICM dans les territoires, leurs retombées économiques, les projets mis en place et la manière dont ils vont être reçus, vécus, appropriés ou au contraire refusés par les différentes « catégories d'acteurs » concernés (institutions politiques, associatives, scientifiques, habitant·es, *etc.*) (Bonaccorsi, Cordonnier, 2019a, p. VI). Ces différents processus agissent tous, dans des temporalités et à des échelles variées, sur les identités et imaginaires territoriaux et, de ce fait, sur leurs représentations.

Cette dernière notion, présente en arrière-plan de nombre de contributions du présent dossier, est mobilisée en tant qu'elle permet d'accéder aux différentes configurations objectivées des rapports sociaux (Macé, 2006), ici redéployées dans les « avatars » ou « doubles » du monde social que constituent les productions des ICM. Les médias ne sont pas le reflet de la « réalité », mais participent pleinement à lui donner sens et intelligibilité (Delforce, 1996 ; Hall, 2017 [1982]). Ils peuvent également être appréhendés comme un observatoire des mutations anthropologiques (Chalvon-Demersay, 2005) des rapports sociaux et des conflits de définition propres aux sociétés contemporaines (Macé, 2006). Dans ce dossier, les médias sont ainsi pensés, à la suite de Stuart Hall (2017 [1982]), comme des lieux de production des représentations des territoires et de celles et ceux qui les peuplent, en gardant en mémoire que la représentation « implique un travail actif de sélection, de présentation, de structuration et de façonnage ; elle ne consiste pas qu'à transmettre un sens préexistant, mais œuvre activement à faire en sorte que *les choses aient un sens* » (Hall, 2017 [1982], p. 212). Les représentations sont ainsi le fruit d'un actif travail de sélection – de ce qui sera visible ou invisible (Voirol, 2005), dicible ou indicible – couplé à l'articulation de chaînes de significations privilégiées qui viennent cadrer le champ des possibles (Hall, 2017 [1982]). Il apparaît donc que les représentations (et imaginaires médiatiques) sont prises dans ce que nous pourrions nommer une dialectique des « champs » et « hors-champs » territoriaux. En outre, comme l'a montré Hall (2008 [1977]), les médias s'apparentent à une arène publique où se déploie la conflictualité sociale et sémantique. Il s'agit d'une scène où les définitions hégémoniques et contre-hégémoniques se formalisent. C'est ainsi à la production du sens et au « labeur idéologique » (Hall, 2008 [1977]) de la médiatisation des territoires et des « identités sociales » (Goffman, 1975) qui leur sont associées que s'intéresse ce numéro.

.....

1. Ce dossier découle d'une journée d'études, organisée par les coordinateur·ices de celui-ci, intitulée « Des identités et des territoires. Médias, cultures, politiques », tenue en ligne le 12 novembre 2020 dans le cadre du projet IMANOW. Ce dernier, soutenu par la Maison européenne des sciences de l'homme et de la société (MESHS) de Lille, traitait des imaginaires et représentations du nord de la France et de la Wallonie par les industries culturelles.
2. La notion de race est ici employée dans son « sens critique » (Mazouz, 2020) pour signifier que celle-ci n'a aucune existence biologique mais qu'elle a une existence sociale et culturelle. Comme le montrent les travaux de Colette Guillaumin (1972) et de Stuart Hall (2019 [2017]), la race est intelligible parce qu'elle est signifiée par des discours et des représentations qui constituent, dès lors, la matrice du racisme.

Les identités sociales territorialisées et les industries culturelles

Les articulations entre identités, territoires et ICM sont relativement peu interrogées dans la recherche francophone, même si les enjeux entourant la notion de territoire sont fortement investigués depuis un certain nombre d'années en sciences de l'information et de la communication (Pailliart, 2018). Des travaux analysent, par exemple, les enjeux territoriaux posés par la problématique de l'espace public (Gadras, 2010 ; Gadras, Pailliart, 2013 ; Noyer, Pailliart, Raoul, 2013), par celle des industries dites « créatives » (Béraud, Cormerais, 2012 ; Bouquillion, 2012 ; Da Lage, 2013 ; Lefèvre, 2017), par celle du marketing et de la communication des collectivités locales et territoriales (Boure, 1992 ; Cardy, 2011 ; Houllier-Guibert, 2009 ; Gagnebien, Bailleul, 2011 ; Le Bart, Procureur, 2011 ; Le Corf, 2011 ; Bihay, 2019a et b), ou encore par celle des « scènes » culturelles (en particulier musicales) locales (Guibert, 2012 ; Kaiser, 2014 ; Costantini, 2015 ; Renoir, 2018 ; Creton, 2019 ; Spanu, 2020). D'autres travaux visent à questionner les liens entre communication et territoire (Cardy, 1997 ; Pailliart, 2014 ; Bonaccorsi, Cordonnier, 2019b ; Raoul, 2017, 2020) ou interrogent ce que Jacques Noyer et Bruno Raoul nomment le « travail territorial des médias » (Noyer, Raoul, 2011). Selon eux, outre le fait que les ICM participent à la construction d'imaginaires territoriaux, les médias et les territoires se coconstruisent, comme on peut l'observer dans le champ du numérique (Romele, Severo, 2015 ; Severo, Giraud, 2019), dans la fiction (Bryon-Portet, 2011 ; Rot, 2020) ou encore dans la presse locale, qu'elle soit municipale (Garcin-Marrou, Hare, 2015) ou d'information régionale (Dulong, Quéré, 1978 ; Croissant, Toullec, 2011 ; Bousquet, Smyrnaios, 2012 ; Smyrnaios, Bousquet, Bertelli, 2012 ; Bénistant, Marty, 2018).

La manière dont certains groupes sociaux, ou identités sociales collectives, sont affiliés à un territoire (et vice-versa) dans les productions des ICM nationales est cependant peu investiguée, sauf lorsqu'il s'agit de « la banlieue ». En effet, depuis les années 1990, un certain nombre de travaux ont interrogé la médiatisation de la périphérie de Paris et des grandes villes françaises, que ce soit pour rendre compte, d'une part, de la manière dont ce territoire se voit associé à l'immigration et à des représentations altérisantes (Battegay, Boubeker, 1993 ; Boyer, Lochard, 1999 ; Mills-Affif, 2004 ; Rigoni, 2007 ; Garcin-Marrou, 2007, 2019 ; Hancock, 2008 ; Macé, 2010) et, d'autre part, de l'organisation du travail journalistique et de ses routines qui sous-tendent ces représentations (Sedel, 2009 ; Berthaut, 2013). D'autres travaux ont également questionné la manière dont certains groupes minorisés se voient ethnicisés (et altérisés) dans les médias par leur association à un territoire particulier, à l'instar des classes populaires blanches qui ont été territorialisées dans le nord de la France lors de la sortie du roman d'Édouard Louis *En finir avec Eddy Bellegueule* (Dalibert, 2018).

Ces processus d'altérisation à l'œuvre dans les médias d'information semblent moins présents dans la fiction française où la tendance est plutôt à la représentation d'une identité française plus « standard » et reliée à certains traits identitaires comme la blanchité (Macé, 2006). Dans l'audiovisuel, l'obligation légale de produire des œuvres d'expression française, et de les diffuser aux heures de grande écoute, est aussi porteuse d'« injonctions en faveur de la culture et de la langue nationales et du patrimoine » (Dagnaud, 2005), traçant une ligne directrice forte de la politique d'exception culturelle. La fiction télévisée, genre majeur à la télévision, viserait à vivifier le sentiment d'appartenance à une même communauté, à susciter un phénomène d'identification des publics. C'est notamment l'objectif des fictions « toutes proches » de France 3 de jouer sur la proximité du·de la téléspectateur·trice en mettant en scène une France reconnaissable, voire immuable, caractérisée par ses paysages ruraux et convoquant des figures classiques au service d'une véritable « pédagogie citoyenne » (Lafon, 2012). Ces éléments participent de la

construction d'un « espace identitaire collectif » (Dagnaud, 2006) national qui concourt à la mise en scène d'une « communauté imaginée » (Anderson, 2006 [1983]) à l'échelle de la nation, mais sans que celle-ci soit forcément interrogée à l'aune des identités régionales.

Ce dossier a donc pour ambition d'analyser les processus de mise en sens des territoires effectués par les ICM, nationales ou transnationales, françaises ou d'ailleurs, en interrogeant la manière dont ils participent à l'élaboration d'identités sociales plus ou moins valorisées significatives de rapports sociaux et d'oppositions. L'étude des productions de médias d'information nationaux, tout autant que celle de fictions audiovisuelles internationales, en passant par l'analyse de dispositifs et infrastructures produisant une mise en récit du territoire, portées par les sept articles qui composent ce dossier, permettent toutes en définitive d'apporter des éléments de réflexion aux enjeux posés par la production de significations sur les territoires.

Présentation des contributions et résultats

Les trois premiers articles du sommaire traitent des représentations territoriales à l'aune des processus de catégorisation des groupes sociaux. A partir d'une analyse d'un corpus de dix-sept films de fiction sortis entre 1978 et 2021, la contribution de Simon Renoir analyse la façon dont les représentations cinématographiques de la ville de Détroit mettent en scène l'érosion du mythe du « rêve américain » dans un contexte post-industriel, sur fond de conflits de classe et de race, signifiant dès lors l'affiliation symbolique de la plus grande ville du Michigan aux classes populaires et à la communauté afro-américaine. L'auteur donne à voir les évolutions des représentations cinématographiques de la ville, d'abord filmée comme étant en déclin dans les années 1980-2000 avant d'être présentée comme une ville fantôme dans les productions des quinze dernières années. L'article d'Héloïse Boudon, en contexte français, dessine quant à lui une analyse précise de la série *Fais pas ci, fais pas ça* (France 2), au prisme de la représentation du territoire, et notamment de la « banlieue Ouest » francilienne, ici associée à la bourgeoisie et à une définition normative de la francité. Partant d'extraits et de discours produits autour de la série, il déploie dès lors une analyse en termes de classe, de genre et de race permettant de mettre en évidence les effets ambivalents d'une représentation humoristique de débats qui traversent le monde social, et d'insister sur les procédés narratifs par lesquels la critique se trouve partiellement neutralisée. Enfin, la contribution de Javier Jurado et Marina Ruiz Cano, à travers l'analyse de productions audiovisuelles traitant du conflit basque lié à l'organisation terroriste ETA, offre une vision originale de la représentation d'un territoire pris dans des tensions sociales, politiques et identitaires qui se jouent à plusieurs échelles géographiques, du local, au régional, jusqu'au national. Les auteur·ices soulignet que la proximité avec le gouvernement central des acteurs majeurs de l'industrie audiovisuelle espagnole, d'où proviennent les œuvres analysées, tend à donner une représentation stéréotypée et un discours uniformisé du territoire et des dynamiques conflictuelles qui le traversent, en liant notamment l'identité basque à la violence politique.

Ainsi, le principal apport des trois premiers articles de ce dossier est de penser, à partir de productions audiovisuelles très diverses, les processus de caractérisation de territoires locaux par leur association à des identités sociales. Ils pointent en ce sens, et ce de manière plus ou moins évidente selon leur terrain d'observation, le fait que des territoires sont plus fortement associés à certaines catégories que d'autres, que celles-ci soient ethniques, raciales, régionale ou de classe. Dès lors, les territoires mis en images et en récits dans les médias peuvent en retour être appréhendés comme des « marqueurs » socio-discursifs (Guillaumin, 2002 [1972] ; Brekhus, 2005 [1998]), dans le sens où ils participent à

signifier la race, l'ethnicité, la classe ou encore la région d'appartenance d'un individu (ou d'un groupe d'individus) mis en scène dans les productions des ICM, et ce sans que ces « attributs catégoriels » (Goffman, 1975 [1963]) y soient explicitement énoncés. Plus largement, ils soulèvent chacun à leur manière les enjeux politiques et idéologiques que sous-tendent ces identités et territoires médiatisés.

L'apport des quatre articles suivants est d'articuler progressivement la question de la représentation des territoires dans les ICM à celle de ses usages, de ses valorisations et de ses appropriations stratégiques. L'enjeu est de saisir ce que produisent ces mêmes industries — et les imaginaires dont elles sont porteuses — *sur* les territoires, c'est-à-dire la manière dont elles débouchent sur des pratiques spécifiques, parfois conflictuelles, entre les « usager[·ère]s de ces espaces » (Garcin-Marrou, 2018, cité dans Bonaccorsi, Cordonnier, 2019a, p. II), pouvant aller jusqu'à la recherche d'une valorisation économique des activités et des représentations qui leur sont liées.

La contribution de Bruno Raoul porte sur la représentation stigmatisante et sensationnaliste du territoire roubaisien au sein d'un reportage télévisuel de « Zone interdite » (M6), diffusé en période électorale des présidentielles de 2022, et à sa réception par les médias locaux. En questionnant de la sorte la construction symbolique de la ville, qui fait l'objet d'un processus d'altérisation depuis plusieurs années à l'échelle nationale — que l'auteur identifie comme étant de la « maltraitance médiatique » —, et à la manière dont des médias locaux « réagissent » à cette construction, l'article introduit de la conflictualité non plus seulement *au sein* des productions symboliques, mais aussi entre des instances énonciatives qui ont des pratiques et un rapport au territoire distincts. Ces querelles sémantiques dans l'espace social, aux prises des relations entre territoires et industries culturelles, sont également au cœur de la contribution de Bruno Lefèvre et Louis Wiart. Partant de l'analyse de conflits locaux induits par trois projets d'infrastructures de loisirs dans l'Hérault, la Charente et la Haute-Vienne, et portés par des acteurs internationaux des industries culturelles dans le cadre du paradigme créatif, les auteurs pointent les tensions qui prennent forme entre différentes catégories d'acteurs des territoires concernés. Décideur·euses public·ques, habitant·es, militant·es et acteur·ices culturel·les locaux·ales participent tou·tes, dans leurs confrontations et oppositions (qui peuvent être discursives via leur médiatisation, ou *sur le terrain* via des mobilisations), à une politisation des enjeux de développement et donc de construction des territoires. Stéphane Escoubet et Marc Kaiser analysent, quant à eux, la construction sonore des territoires depuis la programmation des salles labellisées « scènes de musiques actuelles » dans la région Occitanie, et ce en comparant les genres musicaux (« rock » », « rap », « métal »…) les plus représentés dans les concerts à l'échelle régionale et nationale. À partir d'un matériau inédit et d'une double perspective *popular music studies* et approche communicationnelle, les auteurs soulignent que « les concerts participent au processus de territorialisation des musiques populaires depuis les représentations spatiales qu'elles mobilisent et ses conditions matérielles d'existence ». En ce sens, leur contribution révèle la manière dont des imaginaires associés à un territoire ouvrent sur des pratiques professionnelles situées. Enfin, la contribution de Frédéric Marty, Stéphanie Marty, Patricia Jullia et Elsa Pallin s'intéresse (notamment) au déroulé des visites guidées destinées à présenter le territoire où s'ancrent trois séries diffusées quotidiennement sur les deux premières chaînes françaises : *Demain nous appartient* (TF1), *Un si grand soleil* (France 2) et *Ici tout commence* (TF1). Elle analyse la manière dont comment la présence d'industries culturelles sur un territoire et les imaginaires associés à leurs productions, peuvent aller jusqu'à être directement mobilisées dans les pratiques de valorisation de ces mêmes territoires, via diverses activités touristiques en lien avec un agenda politique précis. À travers un travail de terrain mêlant observations participantes et entretiens, l'article met l'accent sur les

distinctions habituellement établies entre ICM et médiations du patrimoine. Il arrive à un moment intéressant où les séries quotidiennes créent une nouvelle économie, celle des tournages, en lien avec les fans et l'industrie du tourisme.

Les quatre derniers articles du dossier interrogent donc chacun à leur manière la réception des productions des ICM par les habitant·es d'un territoire, visiteur·euses, acteur·rices professionnel·les ou encore journalistes, et la conflictualité sociale à l'œuvre autour de la construction des imaginaires territoriaux. Ils amènent également des éléments d'analyse sur la façon dont des élu·es prennent en compte les représentations médiatiques dans l'élaboration de leurs politiques, notamment culturelles, et sont contraint·es de négocier entre retombées économiques concrètes en termes d'emploi et portée symbolique des représentations.

Conclusion

Au final, ce dossier des *Enjeux de l'information et de la communication* met en lumière la manière dont les industries culturelles, créatives et médiatiques agissent sur les imaginaires territoriaux et participent à la production de définitions hégémoniques d'espaces et de zones géographiques. Celles-ci concourent à la production (et éventuellement à la fixation) de définitions (dé)valorisantes de territoires et de leurs habitant·es, et ce en les assignant à une identité socio-discursive plus ou moins figée et essentialisante. Cette caractéristique des industries culturelles est significative de leur puissance sociale, culturelle et politique qui est d'ailleurs observable, d'une part, par la manière dont ces industries font l'objet de nombreux projets et prises de décision politiques par des élu·es locaux·ales désireux de répondre à des objectifs économiques et, d'autre part, par les oppositions sémantiques, voire les controverses, engendrées par les représentations des territoires qui circulent dans les productions de ces industries (ou sur ces industries elles-mêmes), que celles-ci soient portées par des mobilisations d'habitant·es, de journalistes ou d'élu·es.

Références bibliographiques

Anderson, Benedict (2006 [1983]), *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte.

Battegay, Alain ; Boubeker, Ahmed (1993), *Les images publiques de l'immigration*, Paris : CIEMI/L'Harmattan.

Bénistant, Alix ; Marty, Emmanuel (2018), « Le financement participatif de la culture vu par la presse quotidienne régionale : valoriser l'identité et les acteurs du territoire », *Cahiers du journalisme*, vol. 2, n° 2, [En ligne], consulté le 03 octobre 2023, http://cahiersdujournalisme.org/V2N2/CaJ-2.2-R087.html.

Béraud, Philippe ; Cormerais Franck (2012), « Industries créatives, industries de territoire : la géographie culturelle d'une métropole régionale », *Communication & Organisation*, n° 42, p. 203-216.

Berthaut, Jérôme (2013), *La banlieue du 20 heures*, Marseille : Agone.

Bihay, Thomas (2019a), « Événements culturels et reconfiguration créative du territoire local : Le cas emblématique de la Fête des Lumières », *Revue Marketing Territorial, n° 3*, [en ligne], consulté le 03 octobre 2023, http://publis-shs.univ-rouen.fr/rmt/index.php?id=403.

Bihay, Thomas (2019b), « Ancrage territorial et mise en cohérence de la panoplie des “industries créatives” » (p. 199-204), in Bonaccorsi, Julia ; Cordonnier, Sarah (dir.), *Territoires : Enquête communicationnelle,* Paris : Éditions des archives contemporaines.

Bonaccorsi, Julia ; Cordonnier, Sarah (2019a), « Le territoire au pluriel : pratique, objet, concept d’une démarche communicationnelle et collective » (p. I-VIII), in Bonaccorsi, Julia ; Cordonnier, Sarah (dir.), *Territoires : Enquête communicationnelle,* Paris : Éditions des archives contemporaines.

Bonaccorsi, Julia ; Cordonnier, Sarah (dir.) (2019b), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris : Éditions des archives contemporaines.

Bouquillion, Philippe (dir.) (2012), C*reative economy, creative industries : des notions à traduire*, Vincennes : Presses universitaires de Vincennes.

Boure, Robert (1992), « *Quand les collectivités territoriales entrent en communication* », *CinémAction*, n° 63, p. 169-174.

Bousquet, Franck ; Smyrnaios, Nikos (2012), « Les médias et la société locale, une construction partagée », *Sciences de la société*, n° 84-85, p. 5-15.

Boyer, Henry ; Lochard, Guy (1993), *Scènes de télévision en banlieues 1950-1994*, Paris : INA/ L’Harmattan.

Brekhus, Wayne (2005 [1998]), « Une sociologie de l’“invisibilité” : réorienter notre regard », *Réseaux*, n° 129-130, p. 243-272.

Bryon-Portet, Céline (2011), « Les productions télévisées, genre oublié dans la construction de l’image d’un territoire ? L’exemple de co-construction de l’image socioculturelle de la ville de Marseille par la série Plus belle la vie », *Études de communication*, n° 37, p. 79-96.

Cardy, Hélène (1997), « Usage et rôle de la communication dans la construction du territoire régional », *Quaderni*, n° 34, p. 111-127.

Cardy**,** Hélène (2011), « Le discours identitaire dans les politiques de communication territoriale. La place des palmarès et de leur médiatisation », *Mots. Les langages du politique*, n° 97, p. 59-74.

Chalvon-Demersay, Sabine (2005), « Le deuxième souffle des adaptations », *L’Homme*, n° 175-176, p. 77-111.

Costantini, Stéphane (2015), « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l’activité artistique », *Réseaux*, vol. 192, n° 4, p. 143-167.

Creton, Caroline (2019), « L’image au cœur des pratiques communicationnelles des scènes musicales », *Revue française des sciences de l’information et de la communication, n°* 18, [en ligne], consulté le 03 octobre 2023, http://journals.openedition.org/rfsic/8262.

Croissant, Valérie ; Toullec, Bénédicte (2011), « De la coopétition des territoires au consensus médiatique. L’exemple du traitement médiatique d’événementiels culturels par la presse régionale », *Études de communication*, n° 37, p. 97-114.

Dagnaud, Monique (2005), « Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre », *Le Débat*, n° 134, p. 115-128.

Dagnaud, Monique (2006), *Les Artisans de l’imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris : Armand Colin.

Da Lage, Émilie (2013), « Creative Brisbane, Expérience touristique, villes créatives et esthétique de la transformation urbaine », *Communication & Langages*, n° 175, p. 119-140.

Dalibert, Marion (2018), « En finir avec Eddy Bellegueule dans les médias. Entre homonationalisme et ethnicisation des classes populaires », *Questions de communication*, n° 33, p. 89-109.

Delforce, Bernard (1996), « La responsabilité sociale du journaliste : donner du sens », *Les Cahiers du journalisme*, n° 2, p. 16-32.

Dulong, Renaud ; Quéré, Louis (1978), *Le journal et son territoire : presse régionale et conflits sociaux*, Paris : EHESS ; Tours : Université François Rabelais.

Gadras, Simon (2010), « La médiation politique comme cadre d'analyse de l'évolution des pratiques de communication au sein de l'espace public local », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 11/2, p. 12-25.

Gadras, Simon ; Pailliart, Isabelle (2013), « Les territoires et les médias dans la construction de l'espace public » (p. 23-38), in Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno ; Pailliart, Isabelle (dir.), *Médias et territoires. L'espace public entre communication et imaginaire territorial*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Gagnebien, Anne ; Bailleul, Hélène (2011), « La ville durable imaginée : forme et modalités de la communication d'un projet de société », Études de communication, n° 37, p. 115-130.

Garcin-Marrou, Isabelle (2007), « Des "jeunes" et des "banlieues" dans la presse de l'automne 2005 : entre compréhension et relégation », *Espaces et sociétés*, vol. 128-129, n° 1-2, p. 23-37.

Garcin-Marrou, Isabelle (2018), « Espace public et production de l'information », *Études de communication*, n° 50, p. 129-146.

Garcin-Marrou, Isabelle (2019), « Pour une analyse communicationnelle des altérités territoriales » (p. 101-112.), in Bonaccorsi, Julia ; Cordonnier, Sarah (dir.), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris : Éditions des archives contemporaines.

Garcin-Marrou, Isabelle ; Hare, Isabelle (2015), « Mise en mots, mise en scène et légitimité des exécutifs locaux : le bulletin municipal de Villeurbanne (1974-2013) », *Revue française d'administration publique*, n° 154, p. 437-450.

Goffman, Erving (1975 [1963]), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Guibert, Gérôme (2012), « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux » (p. 93-124), in Dorin, Stéphane (dir.), *Sound Factory : musique et logiques de l'industrialisation,* Saffré, Paris : Seteun.

Guillaumin, Colette (2002 [1972]), *L'Idéologie raciste*, Paris : Gallimard.

Hall, Stuart (2017 [1982]), « La redécouverte de l'"idéologie" : retour du refoulé dans les *media studies* » (p. 199-250), in Hall, Stuart et Cervulle, Maxime, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris : Éditions Amsterdam (2e édition).

Hall, Stuart (2008 [1977]), « La culture, les médias et l'"effet idéologique" » (p. 41-60), in Glevarec, Hervé ; Macé, Éric ; Maigret, Éric (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin/INA.

Hall, Stuart (2019 [2017]), *Race, ethnicité, nation : Le triangle fatal*, Paris : Éditions Amsterdam.

Hancock, Claire (2008), « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos "Autres", *Annales de géographie*, n° 660-661, p. 116-128.

Houllier-Guibert, Charles-Edouard (2009), « Évolution de la communication territoriale : les limites de l'idéologie de la proximité », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 1, p. 45-61.

Kaiser, Marc (2014), « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57, p. 133-157.

Lafon, Benoit (2012), « Des fictions "toutes proches" : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en prime time (Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un Village français) », *Mots. Les langages du politique*, n° 99, p. 79-95.

Le Bart, Christian ; Procureur, Thomas (2011), « Quand les Côtes du Nord sont devenues les Côtes d'Armor. Le département entre identité et attractivité », *Mots. Les langages du politique*, n° 97, p. 31-44.

Le Corf, Jean-Baptiste (2011), « La création collective de la plateforme de services publics numériques de la rive droite de Bordeaux : entre communication territoriale et gestion publique locale », Études de communication, n° 37, p. 131-148.

Lefèvre, Bruno (2017), « Industries culturelles et identités territoriales. Les *clusters*, espaces de tensions entre action économique et objet de distinction », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 18, n° 1, p. 5-20.

Macé, Éric (2006), *La société et son double. Une journée ordinaire de la télévision française*, Paris : Armand Colin/INA.

Macé, Éric (2010), « Postcolonialité et francité dans les imaginaires télévisuels » (p. 391-402), in Bancel, Nicolas *et al.* (dir.), *Ruptures Postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris : La découverte.

Mazouz, Sarah (2020), *Race*, Paris : Anamosa.

Mills-Affif, Édouard (2001), *Filmer les immigrés. Les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française. 1960-1986*, Bruxelles : De Boeck/INA.

Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno (2011), « Le "travail territorial" des médias. Pour une approche conceptuelle et programmatique d'une notion », *Études de communication*, n° 37, p. 15-46.

Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno ; Pailliart, Isabelle (dir.) (2013), *Médias et territoires. L'espace public entre communication et imaginaire territoria*l, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Pailliart, Isabelle (2014), « Territoires, médias et communication » (p. 119-136), in Olivesi, Stéphane (dir.), *Sciences de l'information et de la communication. 2e édition*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Pailliart, Isabelle (2018), « Des territoires à la territorialisation », *Études de communication*, n° 50, p. 147-160.

Raoul, Bruno (2017), *« Le territoire comme objet communicationnel : entre "tiers symbolisant" et "discours social". Une mise en perspective médiatique », Communication & langages*, n° 193, p. 117-143.

Raoul, Bruno (2020), *Le territoire à l'épreuve de la communication*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaire du Septentrion.

Renoir, Simon (2018), « Assemble Sound, un courtier au cœur de la restructuration de la filière musicale à Détroit », *Questions de communication*, n° 34, p. 229-248.

Rigoni, Isabelle (dir.) (2007), *Qui a peur de la télévision en couleurs ? La diversité culturelle dans les médias*, Montreuil : Aux lieux d'être.

Romele, Alberto ; Severo, Marta (dir.) (2015), *Traces numériques et territoires*, Paris : Presses des Mines.

Sedel, Julie (2009), *Les médias & la banlieue*, Lormont : Éditions le Bord de l'eau/INA.

Severo, Marta ; Giraud, Timothée (2019), « La fabrique de la donnée géolocalisée », *Questions de communication*, n° 36, p. 43-61.

Smyrnaios, Nikos ; Bousquet, Franck ; Bertelli, Dominique, (dir.) (2012), *Les mutations de l'information et des médias locaux et régionaux. Actes de colloque*, Toulouse : Éditions du Lerass.

Spanu, Michael (2020), « Chanter en langue régionale dans un contexte global. Les musiques occitanes entre pop, folk et avant-garde », *Hermès*, vol. 86, n° 1, p. 130-133.

Rot, Gwénaële (2019), *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris : Presses de Sciences Po.

Voirol, Olivier (2005), « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, n 129-130, p. 90-121.

Detroit dans le cinéma étatsunien : mise en doute du rêve américain et conflits de classe et de race

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Simon Renoir

Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université d'Avignon, membre du Centre Norbert Elias (CNE), Simon Renoir travaille sur les liens entre les industries culturelles et créatives et le territoire, tant du point de vue de leur rôle dans le développement du territoire, que du point de vue de la construction des représentations et de l'image des villes.
simon.renoir@gmail.com

Plan de l'article

Introduction
Ville en déclin et fin du rêve américain
Une ville symbole des questions sociales et raciales
Conclusion
Notes
Références bibliographiques
Annexes

Résumé

L'article s'intéresse aux représentations de la ville de Detroit dans le cinéma étatsunien et, en particulier, à la façon dont les films entrelacent un discours sur l'érosion du rêve américain et un discours sur les conflits de classe et de race. À partir de l'analyse d'un corpus de dix-sept films, je me demande à quel point les films mettant en scène Detroit remettent en cause le rêve américain et si la ville joue un rôle de marqueur territorial et symbolique associé à des conflits de classe et de race si profonds qu'ils compromettent la croyance dans cette idéologie.

Mots clés

Detroit, cinéma, rêve américain, représentation de classe et de race, idéologie.

Title

Detroit in the American cinema: doubting the American dream through race and class conflicts

Abstract

This work deals with the representations of Detroit in the American cinema, and in particular, with the way films interweave a discourse on the decaying of the American

dream and a discourse on the class and race conflicts. Based upon a corpus analysis of seventeen films, the article will first examine the degree to which the films that stage Detroit question the American dream. Secondly, it will ask if the city is shown as a symbolic and territorial mark associated with class and race conflicts so far-reaching that they jeopardize the belief in this ideology.

Keywords

Detroit, cinema, American dream, class and race representations, ideology.

Título

Detroit en el cine estadounidense: cuestionar el sueño americano y conflictos de clase y raza

Resumen

El artículo se centra en las representaciones de la ciudad de Detroit en el cine estadounidense y, en particular, en cómo las películas entrelazan un discurso sobre la erosión del sueño americano con un discurso sobre los conflictos de clase y raza. A partir del análisis de un corpus de diecisiete películas, el texto se preguntará hasta qué punto las películas que ponen en escena Detroit cuestionan el sueño americano y si la ciudad desempeña un papel de marcador territorial y simbólico asociado a conflictos de clase y raza tan profundos que comprometen la creencia en esta ideología.

Palabras clave

Detroit, cine, sueño americano, representación de clase y raza, ideología.

Introduction

Cet article porte sur les représentations de la ville de Detroit dans le cinéma étatsunien. À partir d'un corpus de films, j'essaierai de montrer la façon dont Detroit est associée à un discours critique vis-à-vis de l'idéologie du rêve américain, discours qui témoigne d'une société rongée par des conflits de classe et de race. J'ai choisi de m'intéresser à Detroit parce que la ville me semble un objet particulièrement pertinent pour étudier les représentations territoriales à l'aune des rapports sociaux, et ce pour deux raisons. Premièrement, l'évolution socio-économique, démographique et culturelle de la ville au cours des cinquante dernières années en a fait un cas paradigmatique de la crise urbaine aux États-Unis, largement étudié par les sciences sociales et documenté par les journalistes (Desan et Steinmetz, 2015). Aujourd'hui Detroit est, avec Milwaukee, l'aire métropolitaine la plus ségréguée des États-Unis (Thomas et Bekkering, 2015 ; Seymour et Akers, 2021). De même que d'autres villes industrielles du Nord-Est mais à un degré plus extrême, la métropole de Detroit incarne l'histoire raciale et urbaine des États-Unis au 20e siècle (Sugrue, 1998), avec pour résultat que de larges portions de la ville-centre sont devenues un « hyperghetto » (Wacquant, 2006) structurellement caractérisé par la pauvreté, des pratiques déviantes (au sens beckerien)[1], la délinquance, ou encore les règlements de compte entre gangs, tandis que les villes des banlieues résidentielles sont

.....

1. Dans *Outsiders* (1963), Howard Becker explique que les comportements déviants sont en partie une question de perception. La déviance y est vue comme le produit d'une transaction effectuée entre un groupe social et un individu qui, *aux yeux du groupe*, a transgressé une norme.

très majoritairement composées de classes moyennes et aisées blanches.

Secondement, conjointement à cette trajectoire, l'imaginaire associé à la ville, produit par les discours médiatiques, universitaires, politiciens et par les industries culturelles (notamment au sein des livres de photographies et des films documentaires), a acquis une forte résonance symbolique à l'échelle étatsunienne voire mondiale. Ainsi, l'historien et poète Dan Georgakas et le politologue Marvin Surkin, spécialistes de Detroit, écrivent que Detroit a servi de métaphore pour caractériser tout ce qui n'allait pas dans l'Amérique de la seconde moitié du 20e siècle, comme elle avait servi de métaphore pour caractériser la grande Amérique (Georgakas et *al.*, 1999). Depuis vingt ans, elle est un haut lieu de l'exploration urbaine et du voyeurisme de ruines dans les vestiges de la société industrielle (Marchand et *al.*, 2010 ; Remenapp, 2015) mais aussi une capitale mondiale des mouvements « *Do it Yourself* » (Paddeu, 2012 ; Kinder, 2016 ; Renoir, 2018) et de justice sociale et environnementale (Paddeu, 2015).

Le rêve américain est le composant central de l'idéologie américaine (Bidaud, 2012) – « idéologie » est ici pris au sens large et althussérien d'un « système de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée » (Althusser, 1965/2005, p. 238). Selon Jennifer Hochschild (1995), le discours du rêve américain est porteur de la promesse que tou·te·s les Américain·es aient une chance raisonnable d'accéder au succès par leurs propres efforts et d'atteindre un accomplissement (y compris moral) à travers ce succès. Le rêve américain repose sur quatre principes : 1) tout le monde peut prétendre au succès ; 2) l'Amérique donne l'espoir de richesses abondantes ; 3) le succès dépend de la volonté, du travail et du mérite individuels ; 4) succès et vertu morale sont associés. La grandeur morale, jugée principalement à l'aune du mérite – fait de travail et d'honnêteté – est supposée conduire inévitablement au succès ; en retour, le succès est une marque indéniable de grandeur morale. Cependant, l'autrice considère que ces quatre principes sont de plus en plus remis en cause et que les failles de ce discours idéologique sont de plus en plus visibles.

Dès les années 1980, la croyance dans le rêve américain est écornée par des conditions socio-économiques, politiques et matérielles moins favorables. L'affaiblissement de l'économie (suite aux chocs pétroliers), la dégradation des services publics liée aux politiques d'austérité reaganiennes et le creusement du fossé entre les riches et les pauvres rendent l'ascension sociale plus difficile (Hanson et White, 2011 ; Chomsky, 2017). De surcroît, l'inclusion dans les sphères économiques, sociales, politiques et culturelles, certes encore insuffisante mais croissante, d'individus et de groupes sociaux minorisés (femmes, noir·es, latino·as) intensifie la concurrence pour l'accès aux ressources et aux gratifications, ce qui est perçu comme une menace par une partie du groupe dominant (hommes blancs), ancien principal bénéficiaire de l'ascension sociale mythifiée dans le rêve américain (Hochschild, 1995).

Depuis sa naissance, le cinéma hollywoodien a été le principal pourvoyeur des représentations du rêve américain (Powdermaker, 1951 ; Winn, 2007 ; Bidaud, 2012 ; Ortner, 2013), y compris dans sa dimension de « fabrique du consentement » (Chomsky, 2017). Il faut toutefois rappeler, d'une part, la polymorphie et la plasticité du rêve américain lequel accepte une grande variété de définitions du succès et, d'autre part, la relation complexe, mais intime, sans cesse renouvelée, entre cinéma étatsunien et rêve américain (Winn, 2007). Il y a une certaine stabilité de la relation cinéma-idéologie à Hollywood, le cinéma hollywoodien se faisant généralement le relais de l'idéologie dominante, mais cette relation implique des variations en fonction du contexte historique et socio-économique (Bidaud, 2012), de l'évolution des conditions de production et du

« travail de la représentation » (Hall, 1997 ; Lécossais, 2022). Il y a aussi des exceptions – des œuvres qui vont à l'encontre des codes et des normes dominantes d'une époque.

En prenant en compte ces éléments, dans quelle mesure les films mettant en scène Detroit s'appuient-ils sur les caractéristiques de la ville pour énoncer un discours critique à l'égard du rêve américain ? À cet égard, Detroit joue-t-elle un rôle de marqueur territorial associé à des conflits de classe et de race si profonds qu'ils compromettent la croyance dans cette idéologie ?

Je tâche d'y répondre par une analyse socio-sémiotique d'un corpus de dix-sept films de fiction, dans l'ordre chronologique : *Blue Collar* de Paul Schrader (1978), *Le flic de Beverly Hills* de Martin Brest (1984), *Le flic de Beverly Hills* 2 de Tony Scott (1987), *RoboCop* de Paul Verhoeven (1987), *RoboCop* 2 d'Irvin Kerschner (1990), *RoboCop 3* de Fred Dekker (1993), *The Crow* d'Alex Proyas (1993), *Out of Sight* de Steven Soderbergh (1998), *8 Mile* de Curtis Hanson (2002), *Four Brothers* de John Singleton (2004), *Dreamgirls* de Bill Condon (2006), *Gran Torino* de Clint Eastwood (2008), *Only lovers left alive* de Jim Jarmusch (2013), *RoboCop* (remake) de José Padilha (2014), *Detroit* de Kathryn Bigelow (2017), *White Boy Rick* de Yann Demange (2018) et *Respect* de Liesl Tommy (2021). Sans être exhaustif, le corpus est suffisamment large pour être représentatif des différents types de films étatsuniens qui ont dépeint Detroit[2].

Pour composer et délimiter le corpus, mes choix ont consisté, d'une part, à sélectionner des œuvres qui ont connu une assez large diffusion internationale, ou nationale, le plus souvent portées par un casting ou par un·e réalisateur·ice connus. D'autre part, je n'ai conservé que des films dont la diégèse accorde une importance particulière à la ville de Detroit. Cela exclut du corpus certains films en partie tournés à Detroit mais qui ne produisent pas vraiment de discours sur la ville comme *Scarecrow* (Jerry Schatzberg, 1973), *True Romance* (Tony Scott, 1993), *Transformers* (Michael Bay, 2007) ou *Lost River* (Ryan Ghosling, 2014). Dans leur grande majorité (11 sur 17), ce sont des films hollywoodiens, à la fois produits par les grands studios et répondant au « style hollywoodien » : idéalisation esthétique, narration simple et chronologique, montage fluide et inscription dans des genres définis (Bidaud, 2012). Se distinguent de cette catégorie *Blue Collar* (Schrader, 1978) et *Only Lovers Left Alive* (Jarmusch, 2013) qui sont des films d'auteur, indépendants et à petits budgets (mais portés par des auteurs et un casting reconnus), le premier *RoboCop* (Verhoeven, 1987), *Detroit* (Bigelow, 2017) et *White Boy Rick* (Demange, 2018), qui peuvent être qualifiés d'« *Indiewood* » (Ortner, 2013 ; Sánchez-Escalonilla, 2016) avec des budgets moyens et un style proche d'Hollywood, mais produits par des studios indépendants (le troisième est distribué dans le circuit des *majors*), et enfin *The Crow* (Proyas, 1993), film de genre, dont la production a commencé avec un budget limité, puis a été réinvestie par Miramax après la mort, pendant le tournage, de l'acteur principal Brandon Lee (fils de Bruce Lee). Deux films sont réalisés par des noir·e.s (*Four Brothers* par John Singleton, 2004 et *Respect* par Liesl Tommy, 2021) et deux par des femmes (le dernier cité, et *Detroit* par Kathryn Bigelow, 2017).

Sur les plans méthodologiques et théoriques, l'analyse socio-sémiotique a commencé par un premier visionnage des films avec une première grille de lecture centrée sur les représentations symboliques de Detroit : ville industrielle, ville en ruine, « *Murder City* », relations entre l'*inner city* et les *suburbs*, en incluant une entrée très générale sur les relations de classe et de race. Cela m'a permis d'émettre quelques hypothèses qui ont plus tard été affinées. Ensuite, j'ai fait de nouveaux visionnages avec une grille inspirée de travaux

…….

2. Voir annexes pour plus de détails. Pour constituer le corpus, en plus des films dont j'avais déjà connaissance, j'ai fait des recherches et je me suis appuyé sur l'article de presse suivant : Julie Hinds, « These are the 50 most essential movies set in Michigan », *Detroit Free Press*, 05/01/2020.

issus des *visual studies* (Bourne, 1990 ; hooks, 1999 ; Massood, 2003) davantage centrée sur l'objet filmique et sur l'énonciation : style ou genre du film, stéréotypes, point de vue prédominant, point d'écoute et bande-son, audience ciblée, potentielle et réelle (Shohat, 1991 ; Shohat et Stam, 2014). Enfin, cela a été complété par des visionnages à l'aide d'une grille plutôt centrée sur les relations sociales à partir de travaux dans la tradition des *cultural studies* (Hall, 1997 ; Hall et Brunsdon, 2021) et de travaux sur le rêve américain dans le cinéma étatsunien (Deneen, 2002 ; Winn, 2007 ; Bidaud, 2012).

Dans la suite de cet article, j'exposerai d'abord la façon dont les représentations d'une ville de Detroit en déclin expriment un discours de remise en cause du rêve américain. J'aborderai en outre la manière dont, à travers ces images de Detroit, se dessinent aussi des discours à propos d'une certaine configuration socio-historique des relations de race et de classe.

UNE VILLE EN DÉCLIN ET LA FIN DU RÊVE AMÉRICAIN

Le premier temps de l'analyse est consacré à mettre en lumière les principales représentations de Detroit et à les rapporter au traitement cinématographique du rêve américain. Les images de Detroit, tantôt présentée comme pauvre et violente, tantôt montrée à l'abandon et en ruine, suggèrent l'idée d'une fin du rêve américain.

« Old Detroit has a cancer » (RoboCop)

Presque tous les films dépeignent la crise urbaine à Detroit et donnent à voir une ville pauvre, ravagée par la délinquance, la toxicomanie et la violence (en particulier les trois premiers volets de *RoboCop*, *Le Flic de Beverly Hills*, *The Crow*, *8 Mile*, *Four Brothers* et *White Boy Rick*), ou alors une ville désertée et abandonnée (c'est particulièrement le cas pour les films dont la diégèse se situe dans les années 2000 et 2010, les trois derniers cités ainsi que *Gran Torino* et *Only Lovers Left Alive*). Font exception les trois films dont l'action se situe avant les années 1980 (*Blue Collar*, *Detroit* et *Respect*) ainsi que la comédie romantique un peu décalée *Out of Sight*, qui prend le contre-pied des représentations habituelles et filme des lieux associés aux classes supérieures comme le bar panoramique et l'hôtel de luxe perchés au sommet du plus haut gratte-ciel de la ville.

C'est d'ailleurs sur cet aspect de la représentation des États-Unis en crise, par le truchement d'un territoire urbain en décomposition, que la mise en doute du rêve américain est la plus unanime. En présentant les conditions de vie dégradées des plus pauvres et, dans quelques cas, les disparités entre les plus pauvres et les plus riches, les films mettent en évidence les inégalités sociales et économiques d'accès aux conditions favorisant la recherche du succès. *RoboCop* en fournit sans doute le meilleur exemple. Dans ce film, la multinationale *Omni Consumer Products* (OCP), après avoir privatisé la police municipale puis la ville tout entière (dans le deuxième film), a pour objectif de fonder une nouvelle ville utopique à l'aide de ses technologies sécuritaires. Des spots publicitaires en font la promotion : « *Imagine an end to crime, an end to poverty… sounds like a dream isn't it ? Well sometimes dreams come true ! Delta City*[3]. »

…….

3. « Imaginez la fin de la criminalité, la fin de la pauvreté… c'est comme un rêve, n'est-ce pas ? Parfois les rêves deviennent réalité ! Delta City » (ma traduction).

Figure 1. Spot publicitaire présentant Delta City (*RoboCop 3*)

Pour cela, la multinationale exproprie les habitant·es des quartiers pauvres. Le film anticipe de la sorte la crise des expulsions, subséquente à la crise des *subprimes*, pendant laquelle la ville a connu à la fois de nombreuses expropriations de néo-propriétaires incapables de payer leurs prêts immobiliers ou leurs taxes foncières (Seymour et Akers, 2021) et une gentrification accélérée du centre-ville (Doucet, 2020 ; Mah, 2021). Aujourd'hui quasiment séparé des autres quartiers, ce centre-ville gentrifié, appelé localement « *Greater Downtown* » (Renoir, 2021), offre tous les services et équipements attendus par les jeunes cadres qui ont les moyens d'y vivre et ressemble au Delta City imaginé dans la trilogie *RoboCop*. Le rêve américain peut devenir réalité… à condition d'en exclure les indésirables.

En plus de cela, le thème de la maison, du foyer et de l'accession à la propriété résidentielle, très présent dans le cinéma étatsunien (Sánchez-Escalonilla, 2016) et vu comme un critère essentiel de réalisation du rêve américain (Sand-Zantman, 2007 ; Hanson et White, 2011), semble intéressant à étudier. Beaucoup de films du corpus proposent un discours sur la maison comme lieu refuge, lieu de déploiement de la vie privée, du bonheur individuel et familial, et comme idéal (et idéologie) de la « vie bonne » (au sens de Taylor, 1998) à mener dans le monde moderne. Ces films rendent compte d'une accession à la propriété résidentielle impossible ou menacée, avec dans de nombreux cas (*Blue Collar*, *RoboCop*, *The Crow, Four Brothers*), un même schéma qui se répète. Au début du film, le héros a déjà atteint cet idéal (un emploi, une voiture, une maison, une famille) mais un événement le menace ou le lui fait perdre. Dans *Four Brothers,* la mère adoptive des quatre personnages principaux est tuée lors du braquage (montré comme ordinaire à Detroit) d'une épicerie de quartier.

De plus, plusieurs films insistent sur une caractéristique marquante de Detroit (et d'autres villes de la *Rust Belt* du nord-est des États-Unis) : le grand nombre de propriétés laissées en friche ou à l'abandon, dont certaines sont vandalisées ou deviennent des lieux propices aux déviances et aux actes illégaux. Par exemple, l'action de *The Crow* se situe pendant les « *Devil's Night* », une étrange tradition locale fortement connotée à la décadence de Detroit : depuis les années 1930, la nuit précédant Halloween des actes de vandalisme sont

commis dans toute la ville. D'abord insignifiants, ces actes se sont répandus et aggravés des années 1970 à la fin des années 2000, avec l'apparition d'incendies volontaires de maisons. Dans le film *8 Mile*, le groupe des personnages principaux s'amuse à mettre le feu à une maison abandonnée en chantant un vieux titre de rap, dont l'air et les paroles maintes fois reprises dans d'autres titres font désormais partie de la culture populaire étatsunienne : « *The roof is on fire/We don't need no water/Let the motherfucker burn*[4]. » Ces films semblent dire : la maison brûle, le rêve américain part en fumée.

« So this is your wilderness, Detroit » (Only Lovers Left Alive)

Dans les films dont la diégèse se situe dans les années 2000 et 2010, un glissement se fait sentir vers la représentation d'une ville vide, fantôme et immobile qui a achevé son déclin. L'une des premières scènes de *Four Brothers* filme l'arrivée de Bobby Mercer (Mark Wahlberg) à Detroit, traversant en voiture de larges avenues complètement vides et passant devant la *Michigan Central Station*, bâtiment monumental et l'une des ruines les plus iconiques du pays à l'époque, avec un plan filmant la voiture roulant face caméra, avec l'immense gare en arrière-plan.

Figure 2. La voiture de Bobby Mercer roulant devant la ruine emblématique de la Gare Centrale (*Four Brothers*)

L'action de *Gran Torino* prend place dans les anciens quartiers ouvriers d'immigrés polonais au centre-est de la ville qui, comme d'autres quartiers, ont connu une importante fuite des classes moyennes blanches vers les *suburbs* entre les années 1960 et 2000. Ces quartiers, dépeuplés et en déclin, sont aujourd'hui repeuplés par de nouveaux immigrés venus surtout d'Asie et du Moyen-Orient. Le héros Walt Kawolski (Clint Eastwood) met un point d'honneur à soigner sa maison et sa propriété, et maugrée lorsqu'il constate le

…….

4. « Le toit est en feu/Nous n'avons pas besoin d'eau/Laissez le brûler » (traduction de l'auteur). La chanson originale s'intitule « *The roof is on fire* » et a été enregistrée en 1985 par Rock Master Scott & The Dynamic Three.

manque d'entretien de certaines maisons voisines, occupées par de nouveaux arrivants immigrés. Plusieurs scènes commencent par un travelling donnant à voir les nombreuses maisons abandonnées et les terrains vagues transformés en déchetteries sauvages, avant de se poursuivre par la mise en scène d'actes d'incivilité, d'agressions et de délinquance au cours desquels le vieux Walt intervient, en vétéran de la guerre de Corée et dernier représentant des valeurs américaines de solidarité et de communauté, afin de rétablir l'ordre. Le film semble ainsi faire référence à la théorie (très controversée) de la fenêtre cassée [*broken window theory*] selon laquelle des signes visibles de dégradation et de désordre (comme une fenêtre cassée) incitent à des actes de délinquance et à la déliquescence des quartiers pauvres – et particulièrement des ghettos noirs américains.

Enfin, *Only Lovers Left Alive* s'inscrit dans une esthétique du *ruin porn* devenue habituelle à la fin des années 2000 à Detroit. Tourné dans ses rues, il montre l'état d'abandon de la ville qui peut se lire comme le résultat de la violence et des destructions évoquées précédemment. Toutes les scènes se déroulent la nuit car les personnages principaux sont des vampires qui souhaitent cacher leur véritable identité aux humains. Mais ce sont des nuits calmes, dans des rues vides, certes parsemées de carcasses de voiture. La ville, sa nuit, ses rues sont ici dépeintes comme sauvages, au sens d'une contrée sauvage, d'une région inhabitée, symbolisée par le constat que fait Eve (Tilda Swinton) en s'adressant à Adam (Tom Hiddleston) alors qu'ils roulent en voiture et passent devant les ruines de la ville : « *So this is your wilderness. Detroit.* »

En outre, si Adam s'établit à Detroit, c'est pour fuir les aspects les plus négatifs des humains du 21e siècle (qu'il appelle des « zombies »), en particulier les dérives de l'individualisme et d'une société de consommation inauthentique, qui seraient incarnées par Los Angeles (qu'il appelle « *Zombieland* »). Jim Jarmusch met en parallèle Detroit et Tanger, ville associée au mouvement de la contre-culture *beat* et à la consommation de drogues. En opposant ces deux villes périphériques à Los Angeles, cette dernière traitée comme marqueur symbolique du centre du « capitalisme esthétique hypermoderne » (Lipovetsky et Serroy, 2013 ; Cicchelli et Octobre, 2021), le cinéaste associe Detroit à une critique « artiste » radicale du capitalisme, blâmé pour ses effets d'aliénation, de désenchantement et de perte d'authenticité des objets et des personnes (Boltanski et Chiapello, 1999). Detroit représente alors le lieu d'une possible sortie du régime capitaliste. Néanmoins, cette critique artiste (Boltanski et Chiapello, 1999) présente dans un film indépendant à petit budget (7 millions de dollars) est une exception. Les autres films du corpus expriment plutôt une critique sociale, moins radicale, qui porte sur les inégalités et les questions sociales et raciales.

Ainsi, en portant à l'écran des représentations d'une ville notoirement en déclin, et en mettant en images cette régression, ces films qui parlent de Detroit contribuent à rendre visibles les failles du discours idéologiques du rêve américain. Ces films questionnent et remettent en cause les principes supposés valables du rêve américain : à Detroit, tout le monde ne peut pas prétendre au succès ; la volonté, le travail et le mérite individuel ne suffisent pas ; le succès est davantage corrélé à la corruption qu'à la vertu morale ; et l'Amérique, si elle peut parfois donner l'espoir de richesses abondantes, pousse également de larges parties de la population dans la misère (pour reprendre les principes du rêve américain définis par Hochschild, 1995).

Une ville symbole des questions sociales et raciales

En étant un marqueur symbolique du déclin et des failles du rêve américain, Detroit est en même temps un marqueur de certaines configurations historiques des relations

de classe et de race. Dans l'ensemble, même si les relations raciales sont omniprésentes dans les films, ceux-ci procèdent souvent à une atténuation voire à un effacement de leur dimension conflictuelle. La conflictualité des rapports de classe est, elle, davantage mise en avant.

Un relatif effacement des conflits raciaux

En vue d'ensemble, cet effacement se remarque par le fait que la majorité des films du corpus montre autant de personnages blancs que noirs à l'intérieur de chaque classe sociale et catégories socio-professionnelles. Se trouvent aussi, fréquemment, des duos d'ami·e·s ou de collègues dont l'un·e est blanc·he et l'autre noir·e qui s'entraident pour affronter ensemble l'épreuve principale du récit. Or, divers travaux indiquent que cette représentation de liens sociaux interraciaux forts à travers ces duos est beaucoup plus fréquente à Hollywood que dans la réalité de la société étatsunienne (Quail, 2011 ; Bidaud, 2012). Cela dénote une vision consensuelle des relations raciales, empreinte d'un « pluralisme libéral » et du modèle dit du « *salad bowl* » (Bidaud, 2012), qui tend à saupoudrer la présence des minorités ethniques à l'intérieur de récits dominants ne critiquant pas frontalement le système d'inégalités raciales (Shohat et Stam, 2014). Dans la réalité, une importante ségrégation raciale demeure, fondée sur une séparation des espaces résidentiels dans lesquels vivent les blanc·hes et les noir·es (Hochschild, 1995 ; Wacquant, 2006), d'autant plus à Detroit, ville la plus ségréguée du pays, comme cela a été indiqué en introduction.

De plus, dans la plupart de ces films, même si des personnages noirs sont présents à des positions sociales diversifiées et élevées, les personnages qui disposent d'une réelle *agency* [pouvoir d'agir] dans l'histoire sont tous blancs, y compris dans un film comme *Detroit* qui porte pourtant la promesse d'une critique du racisme et de la brutalité policière. Plusieurs critiques ont d'ailleurs reproché à ce film son absence de scènes filmant la vie quotidienne ou l'organisation politique et militante des noir·es, réduisant ceux-ci à des corps et à des objets privés de subjectivité[5]. Les critiques y décèlent le symptôme d'un regard blanc (*white gaze*)[6] ou d'un point de vue de la classe moyenne blanche sur l'histoire raciale[7], remarque qui peut s'étendre à l'immense majorité des films de mon corpus.

Le Flic de Beverly Hills est évidemment le principal contre-exemple. Le héros, Axel Foley (joué par Eddy Murphy) est noir et c'est bien lui qui dispose du pouvoir d'agir, qui surmonte les épreuves et dénoue les conflits. Toutefois, même s'il porte un discours de reconnaissance des populations et des identités noires, le film défend aussi un modèle libéral consensuel des relations raciales, en reprenant un certain nombre de stéréotypes raciaux dont la représentation est ambiguë. En effet, même si le héros possède certains traits de la figure du « *coon* », c'est-à-dire du clown, ou de celle du « *buck* », c'est-à-dire de l'homme noir à la fois musclé, menaçant et sexualisé (Bourne, 1990), il ne se laisse jamais complètement enfermer dans ces rôles stéréotypés. Les stéréotypes sont parfois déconstruits par un second degré comique et critique, d'autres fois reproduits, tant ils

.....

5. Brody, Richard (2017), « The immoral artistry of Kathryn Bigelow's Detroit », *The New Yorker*, 4 août [en ligne], consulté le 3 juin 2022, https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-immoral-artistry-of-kathryn-bigelows-detroit ; Theoharis, Jeanne ; Say, Burgin ; Phillips, Mary (2017), « Detroit is the most irresponsable and dangerous movie of the year », *The Huffington Post*, édition du 7 août [en ligne], consulté le 3 juin 2022, https://www.huffpost.com/entry/detroit-is-the-most-irresponsible-and-dangerous-movie-this-year_b_5988570be4b0f2c7d93f5744.

6. Bastien, Angelica Jade (2017), « Detroit », *Robert Ebert*, 28 juillet [en ligne], consulté le 3 juin 2022 Disponible sur : https://www.rogerebert.com/reviews/detroit-2017

7. Lapin, Andrew (2018), « Detroit vs. Everybody: why Kathryn Bigelow's movie about the 1967 riots wasn't nominated for any Oscars », *Seen*, edition du 23 février 2018 [en ligne], consulté le 3 juin 2022, https://seenthemagazine.com/detroit-vs-everybody-kathryn-bigelows-movie-1967-riots-wasnt-nominated-oscars/.

sont fréquents et collent à la peau du héros et des policiers blancs tournés en ridicule.

Une analyse diachronique du corpus met en évidence une prise en compte croissante et un traitement plus complexe des enjeux raciaux dans certains films récents, surtout *Dreamgirls* (2006) et *Respect* (2021) (et dans une moindre mesure *Detroit*, 2017, qui, malgré ses ambivalences, fait du racisme le thème principal du film). Ces deux films ont pour sujet la musique et la communauté noires étatsuniennes, et font intervenir un casting dont tous les premiers rôles sont tenus par des comédien·nes noir·es. Sur des registres différents, les deux films critiquent les processus d'invisibilisation des cultures minoritaires et leur appropriation par la culture dominante blanche. Par exemple, dans *Dreamgirls*, une scène parodie un clip vidéo d'une chanson qui est la reprise, dans un style crooner ciblant un public blanc, d'une chanson de *rhythm and blues* du groupe *Jimmy Early and the Dreamettes r*éunissant les personnages principaux du film. Voyant ce clip à la télévision, l'auteur et compositeur de la chanson s'écrie : « Ils font comme si on n'existait pas ! C'est comme ça que ça marche ? Ce que le Blanc veut, il le prend ? »

Figure 3. Show télévisé de Dave & the Sweethearts et de leur nouvelle chanson « Cadillac Car » (*Dreamgirls*)

De son côté, *Respect,* qui raconte la vie de la chanteuse Aretha Franklin (jouée par Jennifer Hudson), utilise plusieurs procédés pour tenter d'objectiver les relations raciales. Le début du film se passe à Detroit dans les années 1950 où Aretha Franklin a grandi. Sont montrées en particulier les réceptions et fêtes données dans la maison familiale par son père, le révérend C. L. Franklin (Forest Whitaker). C'est le seul film qui met en scène des personnages de la classe supérieure noire américaine dans mon corpus, ce qui est d'ailleurs rare dans l'ensemble du cinéma américain, de même que la représentation des femmes noires (hooks, 1999). Chose là aussi rare, le premier personnage blanc du film apparaît au bout de trente minutes. En donnant de la sorte une visibilité à la classe supérieure noire et en lui conférant une autonomie, le film va à l'encontre des stéréotypes et préjugés raciaux qui associent les noir·es aux classes dominées.

Par ailleurs, le film profite de plusieurs dialogues pour faire référence à des débats internes aux luttes antiracistes et aux mouvements noirs pour les droits civiques. Par endroits, le film semble reprendre les termes du débat entre Booker T. Washington et W.E.B. Du Bois (Bauerlein, 2004) ou, plus généralement, entre une posture assimilationniste consistant

à accepter les normes dominantes afin de gagner le respect des blanc·hes et une posture de confrontation et de déconstruction de l'arbitraire des normes de la culture blanche et d'affirmation des identités et valeurs propres à la culture noire étatsunienne. Dans une scène importante, la chanteuse Dinah Washington (Mary J. Blige) reproche à Aretha Franklin sa révérence envers les normes dominantes de la sorte :« *Girl, you need to let go off that "up with the race" Booker T. Washington proper Negro shit. That's not you. Your daddy likes to pretend that's who he is but that's not who he is either* »[8].

Ces trois films (*Dreamgirls, Detroit* et *Respect*) sont aussi les seuls à produire une représentation des révoltes urbaines de 1967, mais celle-ci est plutôt laconique et manque de perspective historique. Dans *Dreamgirls*, seule une brève scène donne à voir une foule éparse devant des boutiques et des bâtiments en flammes. *Respect*, sans exposer d'images, rejoue le débat au sujet de la dénomination des événements en « émeutes raciales » ou en « révoltes urbaines », dénomination qui a un effet de cadrage (Ulbrich, 2011) de la lecture plutôt conservatrice (émeutes) ou progressiste (révolte) des événements. Enfin, même si ces révoltes sont le cadre diégétique de *Detroit*, le film ne traite quasiment pas des causes sociohistoriques de cet événement et le fait par une introduction détachée du reste du film, sans ancrage dans l'intrigue et dans l'histoire des personnages. Le traitement encore timide de cet événement central dans l'histoire raciale et urbaine des États-Unis (et plus encore de Detroit) semble, là aussi, révéler une atténuation de la conflictualité des relations raciales et de leur histoire.

Des conflits de classe structurels et structurants

Pour finir, je souhaite centrer l'argumentation sur les relations de classe, elles aussi omniprésentes dans les films du corpus. Par rapport aux relations raciales, elles sont traitées sur un mode plus conflictuel, les conflits de classe jouant souvent un rôle structurant dans les films, notamment sur trois points.

Premièrement, les personnages appartenant aux classes supérieures (généralement des hommes blancs, parfois accompagnés de subordonné·es ou d'allié·es noir·es) sont toujours brossés de façon négative : ils sont immoraux car motivés par le gain et l'intérêt individuel, sans empathie face aux injustices, corrompus et malhonnêtes (dans tous les films du corpus où ils apparaissent, sauf *Respect*). La corruption et la collusion entre hommes politiques, mafieux et services de police (et parfois syndicats comme dans *Blue Collar*) sont particulièrement mises en avant, relayant un discours à la fois officiel et ordinaire sur la corruption endémique à Detroit. Toutefois, ce traitement correspond en fait aux représentations dominantes des classes supérieures dans le cinéma hollywoodien et il serait donc erroné de penser qu'il exprime une critique forte à l'égard de l'idéal de société sans classe inhérent à l'idéologie du rêve américain (Winn, 2007). Reste que les héros de ces films sont presque toujours issus des classes moyennes et doivent souvent lutter contre des élites corrompues et puissantes, parfois représentantes du nouveau cosmopolitisme mondialisé, détaché de l'intérêt public et du monde social (Sennett, 2002).

Deuxièmement, beaucoup de films relatent une coupure et un conflit (notamment sur le plan moral) entre les classes populaires et le reste de la société, y compris les classes moyennes ascendantes. Les deux meilleurs exemples en sont *Blue Collar* et *Gran Torino*, qui ont en commun de s'intéresser à des ouvriers (ou retraités) des usines automobiles. Dans le premier, après avoir reçu la visite d'un huissier et une menace d'expulsion, Zeke (Richard Pryor) réussit à convaincre ses deux amis et collègues ouvriers Smokey (Yaphet

.....

8. « Ma fille, tu devrais arrêter de faire ton "numéro de bon nègre" à la Booker T. Washington. Ce n'est pas toi. Ton père aime prétendre que c'est ce qu'il est, mais ce n'est pas non plus lui » (ma traduction).

Kotto) et Jerry (Harvey Keitel) de voler le contenu du coffre-fort de leur local syndical. Ils y parviennent mais, au lieu du butin attendu, n'y trouvent que des papiers administratifs. Quand l'enquête de police se fait menaçante, les trois amis se désolidarisent. Au final, les deux hommes honnêtes et loyaux (Smokey et Jerry) finissent assassinés et en prison, et Zeke, qui les trahit tous les deux, se voit offrir une promotion à l'intérieur du syndicat. Le film apparaît signifier que l'ascension sociale (celle de Zeke) ne se fait qu'au prix d'un reniement des valeurs de solidarité, d'entraide et d'amitié de sa classe ouvrière d'origine.

Troisièmement, dans la continuité de ce qui a été dit à propos de la représentation de Detroit comme marqueur symbolique du déclin et de la violence de la société américaine, beaucoup de films donnent à voir une représentation symbolique de ce que le philosophe Achille Mbembe appelle « l'universalisation de la condition nègre » ou le « devenir-nègre » d'une très grande portion de l'humanité (Mbembe, 2014 ; 2020). À travers cette notion, A. Mbembe désigne la création d'une « catégorie subalterne de l'humanité, un *genre d'humanité* subalterne, cette part superflue et presque en excès, dont le capital n'a guère besoin, et qui semble être vouée au zonage et à l'expulsion » (2014, p.130). Un nombre non négligeable de films prend pour trame de fond la thématique de l'exclusion de portions croissantes de la population vers les marges de la ville et de la société. En particulier deux films peuvent être interprétés selon cette grille de lecture.

White Boy Rick raconte l'histoire (inspirée de faits réels) d'un jeune adolescent blanc qui devient l'un des principaux trafiquants de drogue de Detroit. Son père, Rick Sr. (Matthew McConaughey), vit chichement de combines et de revente d'armes aux gangsters noirs du quartier. Le fils s'insère d'abord dans les gangs noirs en adoptant leur comportement (il prend l'accent et le vocabulaire des noirs, s'habille comme eux) puis, menacé par des agents du FBI qui enquêtent sur ces gangs, il devient leur indic. Pris dans une injonction paradoxale entre son appartenance au gang et les menaces des agents de la loi, il n'a finalement plus d'autre espoir pour s'en sortir que de devenir lui-même un gros trafiquant de drogue. Comme son surnom et le titre du film l'indiquent[9], le jeune Rick est un blanc dans un milieu de noir·es, qui va faire l'expérience des conditions de vie des noir·es des ghettos étatsuniens. Une scène au milieu du film exacerbe ces enjeux lorsque l'un des chefs du gang dit à Rick : « Tu es bon pour parler comme un noir mais tu ne sais pas ce que c'est de vivre comme un noir. […] S'ils te choppent, tu auras une peine de prison pour blancs. Nous, une peine pour noirs. » Pourtant, à la fin du film, Rick prend bien une peine de prison à perpétuité pour possession et vente de crack, malgré les promesses des agents du FBI de lui obtenir une réduction de peine.

De son côté, l'environnement du film *RoboCop* symbolise parfaitement le projet du « brutalisme » exposé par A. Mbembe (2020). Pour le philosophe, la période récente du capitalisme, associée au néolibéralisme, voit le milieu naturel de l'économie prendre racine dans « le monde des processeurs et des organismes biologiques et artificiels » (Mbembe, 2014, p. 129). En parallèle du « devenir-nègre » se profile un « devenir-artificiel » de l'humanité, l'homme de chair et d'os faisant place à « un nouvel homme-flux numérique infiltré de partout par toutes sortes d'organes synthétiques et de prothèses artificielles » (*ibid.*, p. 130). Dans ce nouveau régime, le paradoxe du 21e siècle serait « l'apparition d'une classe sans cesse croissante d'esclaves sans maîtres et de maîtres sans esclaves » (*ibid.* p. 131). Le flic-robot de *RoboCop* illustre cette vision du monde : mi-homme mi-machine, il est à la fois l'humain augmenté par les biotechnologies et le numérique rêvé par cet « âge technétronique », et une machine qui répond à la commande vocale et

…….

9. Dans un contexte racial, le mot « *boy* » a d'ailleurs la même connotation que son anglicisme en français, celui d'un garçon serviteur au temps des colonies ou du Sud ségrégationniste. Cela rajoute une ambiguïté au titre.

aux ordres de son propriétaire (les dirigeants d'OmniCorp), programmée pour ne pas pouvoir aller à l'encontre de ces ordres, pour ne pas pouvoir se révolter. Ici aussi, la ville de Detroit n'a pas été choisie au hasard comme cadre de l'action : centre de l'industrie automobile américaine, elle est le symbole du capitalisme industriel du 20e siècle et doit être transformée pour devenir une ville modèle du 21e siècle, du « grand avenir de la technologie numérique et de la biotechnologie »[10]

Pour conclure cette seconde partie, trois points méritent d'être relevés. En premier lieu, malgré une évolution vers une complexification des enjeux traités, les représentations des relations raciales produites dans les films mettant en scène Detroit se font sur un mode consensuel qui atténue la conflictualité historique de ces relations. En deuxième lieu, la prise en compte de la conflictualité des relations de classe est en revanche plus prégnante. Cela donne à voir une société dans laquelle la frontière entre les classes dominantes et les classes dominées demeure infranchissable. En cela, les films vont dans le sens du constat dressé, toujours par A. Mbembe de l'apparition de nouvelles lignes de partage de la domination. Alors qu'auparavant « la lutte des classes était inséparable de la lutte des races (même si les deux formes d'antagonismes étaient mues par des logiques parfois autonomes) » (Mbembe, 2014, p. 131), désormais le capitalisme mondialisé et néolibéral conduit à une « frontiérisation » qui rend des espaces et des ressources inaccessibles à une partie importante de la population et à une planétarisation de l'apartheid, mais cette ségrégation est fondée sur les ressources et la richesse économiques, plus que sur la couleur de peau ou l'origine (Mbembe, 2014 ; 2020).

Conclusion

Au terme de l'analyse socio-sémiotique, il apparaît que le cinéma étatsunien produit des représentations de Detroit qui, malgré certaines divergences, ont une réelle cohérence et consistance. La ville de Detroit est très souvent utilisée comme marqueur symbolique pour exprimer, par métonymie, l'ampleur du déclin des États-Unis, qui implique une mise en doute, parfois un rejet de la croyance dans le rêve américain. De façon moins franche, la ville semble également être un marqueur symbolique d'une certaine configuration sociohistorique des relations de classe et de race. À cet égard, les films du corpus à la fois témoignent d'une relative difficulté d'Hollywood à traiter de la conflictualité des relations de race – malgré une évolution vers une objectivation de la représentation de ces enjeux – et porter un regard critique, ou du moins plus critique que celui du « style hollywoodien » moyen, sur une société divisée par des conflits de classe. Bien sûr, même s'il a fortement relayé l'idéologie du rêve américain, le cinéma hollywoodien en a depuis longtemps dépeint les failles, l'envers ou la face sombre – de même que depuis les années 1950, il dessine le mythe du bonheur en même temps qu'il décrit une crise du bonheur (Morin, 2017). C'est d'ailleurs une des grandes forces des industries culturelles et de la culture de masse que d'être capables, d'un côté, de souscrire à et de produire des représentations hégémoniques, et de l'autre, d'incorporer à leurs productions des formes critiques et contestataires (Morin, 2017).

.....

10. Hagener, Malte (2005), « RoboCop », in Müller, Jürgen. *Les meilleurs films des années 80,* Köln, Taschen.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Althusser, Louis (1965/2005), *Pour Marx*, Paris, La Découverte.

Bauerlein, Mark (2004), « Booker T. Washington and W.E.B. Du Bois : The Origins of a Bitter Intellectual Battle », *The Journal of Blacks in Higher Education*, n° 46, p. 106114, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.2307/4133693

Bidaud, Anne-Marie (2012), *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux États-Unis*, 2e édition, Paris : Armand Colin.

Boltanski, Luc ; Chiapello, Eve (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris : Gallimard.

Bourne, St. Clair (1990), « The African American Image in American Cinema », *The Black Scholar,* n°21 (2), p. 1219.

Chomsky, Noam (2017), *Requiem pour le rêve américain : Les dix principes de concentration de la richesse et du pouvoir,* Paris : CLIMATS.

Cicchelli, Vincenzo ; Octobre, Sylvie (2021), « La culture à l'âge global. Une analyse par la circulation des produits culturels », *Réseaux*, n° 226227, vol.23, p. 1943, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.3917/res.226.0019.

Deneen, Patrick (2002), « Awakening from the American Dream: The End of Escape in American Cinema? », *Perspectives on Political Science*, n° 2, vol. 31, p. 96103, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.1080/10457090209604077.

Desan, Mathieu Kikaru ; Steinmetz, George (2015), « The Spontaneous Sociology of Detroit's Hyper-crisis », in *Reinventing Detroit: The Politics of Possibility*, par Owen Kirkpatrick et Michael P. Smith, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, p. 15-35.

Doucet, Brian (2020), « Deconstructing Dominant Narratives of Urban Failure and Gentrification in a Racially Unjust City: The Case of Detroit », *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie*, n° 4, vol. 111, p. 6345, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.1111/tesg.12411.

Georgakas, Dan ; Surkin, Marvin ; Marable, Manning (1999), *Detroit, I Do Mind Dying: A Study in Urban Revolution,* Revised, Cambridge, Mass: South End Press.

Hall, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices,* London : Thousand Oaks, Calif : SAGE Publications Inc.

Hall, Stuart ; Brunsdon, Charlotte (2021), *Writings on Media: History of the Present,* Lieu : Duke University Press Books.

Hanson, Sandra ; White, John (dir.) (2011), *The American Dream in the 21st Century,* Philadelphia: Temple University Press.

Hochschild, Jennifer (1995), *Facing Up to the American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation,* Revised edition, Princeton, N.J : Princeton University Press.

Hooks, Bell (1999), *Black Looks : Race and Representation,* Boston, MA : South End Press.

Kinder, Kimberley (2016), *DIY Detroit: Making Do in a City without Services,* Minneapolis : University of Minnesota Press.

Lécossais, Sarah (2022), « "Faire" des cultural studies avec les séries télévisées françaises », *Poli - Politique des cultural studies*, n° 15, [en ligne], consulté le 28 août 2023, https://polirevue.files.wordpress.com/2023/03/lecossais-epreuves-relues.pdf

Lipovetsky, Gilles ; Serroy, Jean (2013), *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste,* Paris : Gallimard.

Mah, Julie (2021), « Gentrification-Induced Displacement in Detroit, Michigan: An Analysis of Evictions ». *Housing Policy Debate,* vol. 31 n° 35, p. 44668, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.1080/10511482.2020.1800781.

Marchand, Yves ; Meffre, Romain (2010), *Detroit, vestiges du rêve américain,* Göttingen (Allemagne), Paris : Steidl.

Massood, Paula (2003), *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film,* Philadelphia: Temple University Press,U.S.

Mbembe, Achille (2014), « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine,* vol. 136, n° 4, p. 12133, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.3917/polaf.136.0121.

Mbembe, Achille (2020), *Brutalisme,* Paris : La Découverte.

Morin, Edgar (2017), *L'esprit du temps,* La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube.

Ortner, Sherry (2013), *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream,* Illustrated edition, Durham London : Duke University Press Books.

Paddeu, Flaminia (2012), « Faire face à la crise économique à Detroit : les pratiques alternatives au service d'une résilience urbaine ? », *L'Information géographique,* vol. 76 n° 4, p. 11939, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.3917/lig.764.0119.

Paddeu, Flaminia (2015), *De la crise urbaine à la réappropriation du territoire : Mobilisations civiques pour la justice environnementale et alimentaire dans les quartiers défavorisés de Detroit et du Bronx à New York,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris Sorbonne.

Powdermaker, Hortense (1951), *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers,* Mansfield Centre, CT : Martino Fine Books.

Quail, Christine (2011), « Nerds, Geeks, and the Hip/Square Dialectic in Contemporary Television », *Television & New Media,* vol. 12 n° 5, p. 460482, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.1177/1527476410385476.

Remenapp, Elyse (2015), « Ruin Porn and Urban Representation in Photography: The Aesthetic and Politics of Appropriation in "The Ruins of Detroit" », *Cultural Studies Capstone Papers,* 12 [en ligne], consulté le 28 août 2023, https://digitalcommons.colum.edu/cultural_studies/12.

Renoir, Simon (2018), *Le tournant créatif à Detroit : enjeux croisés de la structuration des industries créatives et de la régénération urbaine,* thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université Paris 13.

Renoir, Simon (2021), « Le rôle de la culture et des industries créatives dans la reconversion territoriale de Detroit : la production d'un espace adapté au capitalisme cognitif-culturel », *IdeAs. Idées d'Amériques,* nº 17 (mars), [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.4000/ideas.10429.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2016), « La crisis del sueño americano en el cine independiente del nuevo siglo: "Indiewood" y la recuperación del ciudadano corriente (2002-2015) », *Communication & Society,* vol. 29 n° 1, p. 2135, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.15581/003.29.35937.

Sand-Zantman, Alain (2007), « La fin de l'American Dream », *Revue de l'OFCE,* vol. 101 n° 2, p. 193225.

Sennett, Richard (2002), "Cosmopolitanism and the Social Experience of Cities", in Vertovec Steven ; Cohen Robin (dir.), *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context and Practice,* Oxford, Oxford University Press, p. 42-47.

Seymour, Eric ; Akers, Joshua (2021), « Building the Eviction Economy : Speculation, Precarity, and Eviction in Detroit », *Urban Affairs Review,* vol. 57 n° 1, p. 3569, [en ligne], consulté le 06 mai 2023, https://doi.org/10.1177/1078087419853388.

Shohat, Ella (1991), « Ethnicities-in-relation : Toward a multicultural reading of American cinema » p. 21550), in Friedman, Lester, *Unspeakable images: Ethnicity and the American cinema,* University of Illinois Press, University of Illinois Press Urbana.

Shohat, Ella ; Stam, Robert (2014), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media,* London ; New York : Routledge.

Sugrue, Thomas (1998), *The origins of the urban crisis : race and inequality in postwar Detroit,* Princeton (N.J.) : Princeton university press.

Taylor, Charles (1998), *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne,* Paris : Éditions du Seuil.

Thomas, June Manning ; Bekkering, Henco (2015), *Mapping Detroit: Land, Community, and Shaping a City,* Detroit : Wayne State University Press.

Ulbrich, Casandra (2011), « Riot or rebellion: media framing and the 1967 Detroit uprising », *Wayne State University Dissertations,* https://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/338.

Wacquant, Loïc (2006), *Parias urbains : ghetto, banlieues, État,* Paris : La Découverte.

Winn, J. Emmett (2007), *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema,* 1st edition, New York : Continuum.

ANNEXES

Tableau des œuvres figurant dans le corpus (par ordre chronologique) :

Titre et Date	Réalisation	Genre	Budget (en dollars)	Box-Office (en dollars)
Blue Collar (1978)	Paul Schrader	Drame	1 700 000	6 521 083
Le Flic de Beverly Hills (1984)	Martin Brest	Comédie/Policier	13 000 000	316 360 478
Le Flic de Beverly Hills 2 (1987)	Tony Scott	Comédie/Policier	27 000 000	299 965 036
Robocop (1987)	Paul Verhoeven	Science-fiction/Policier	13 000 000	53 425 389
Robocop 2 (1990)	Irvin Kerschner	Science-fiction/Policier	25 000 000	45 681 173
Robocop 3 (1993)	Fred Dekker	Science-fiction/Policier	22 000 000	10 696 210
The Crow (1993)	Alex Proyas	Fantastique/action/policier	23 000 000	50 694 671
Out Of Sight (1998)	Martin Soderbergh	Comédie romantique/policier	48 000 000	77 745 966
8 Mile (2002)	Curtis Hanson	Drame	41 000 000	242 875 078
Four Brothers (2004)	John Singleton	Policier/Action/Drame	45 000 000	92 374 674
Dreamgirls (2006)	Bill Condon	Comédie Musicale	70 000 000	155 430 335
Gran Torino (2008)	Clint Eastwood	Drame	33 000 000	269 958 228
Only Lovers Left Alive (2013)	Jim Jarmusch	Fantastique/Comédie dramatique	7 000 000	7 609 187
RoboCop (2014)	José Padilha	Science-fiction/Policier	100 000 000	242 688 965
Detroit (2017)	Kathryn Bigelow	Drame/Historique	34 000 000	23 355 100
White Boy Rick (2018)	Yann Demange	Policier/Drame	29 000 000	25 957 482
Respect (2021)	Liesl Tommy	Biopic/Drame	55 000 000	23 882 823

Le charme discret de la bourgeoisie. Les représentations de la « banlieue Ouest » dans la série Fais pas ci, fais pas ça

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Héloïse Boudon

Héloïse Boudon est docteure en sciences de l'information et de la communication et chercheuse associée au laboratoire CARISM (Paris 2). Ses travaux portent sur la fonction d'opérateur des séries télévisées dans la sphère publique française ainsi que sur leur rôle actif à la construction des problèmes publics.
heloise.boudon@gmail.com

Plan de l'article

Introduction
Sèvres, une métonymie de la « banlieue Ouest »
La « banlieue Ouest » dans la sphère publique : enjeux idéologiques et politiques des identités sociales
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

Lorsqu'il s'agit de « banlieue », l'imaginaire collectif et médiatique tend à associer le terme aux « quartiers défavorisés » et à la déviance alors même que l'appellation recouvre des réalités beaucoup plus disparates, notamment en région parisienne. Cet article s'interroge sur les représentations à l'œuvre dans la série *Fais pas ci, fais pas ça*, associant la banlieue ouest parisienne – par le truchement de la ville de Sèvres – à ses habitant. es, appartenant à une classe sociale supérieure, majoritairement blanche. Il s'agit donc d'abord de considérer Sèvres comme une métonymie de la banlieue Ouest, et le quartier comme un actant-sujet. Il ressort ainsi une représentation élaborée par effet de contraste qui entérine le « non-marquage » du territoire. Puis, nous étudions plus spécifiquement les régimes de monstration des minorités ethnoraciales et sexuelles dans la série ainsi que les conditions de leur « reconnaissance ».

Mots clés

Banlieue ; série ; représentations ; minorités ; visibilité ; classe bourgeoise

Title

The representations of the western suburbs in the French TV series *Fais pas ci, fais pas ça.*

Abstract

When it comes to "suburbs", the collective and media imagination tends to associate the term with "deprived neighbourhoods" and deviance, even though the name covers much more disparate realities, especially in the Paris region. This article examines the representations at work in the series *Fais pas ci, fais pas ça*, associating the western suburbs of Paris – through the city of Sèvres – with its inhabitants, belonging to a higher social class, mostly white. It is therefore first of all a question of considering Sèvres as a metonymy of the western suburbs, and the neighborhood as an actant-subject. The result is a contrast-based representation that endorses the "non-marking" of the territory. Then, we study more specifically the monstration regimes of ethnoracial and sexual minorities in the series as well as the conditions of their "recognition".

Keywords

Suburbs ; series ; representations ; minorities ; visibility ; bourgeoisie

Título

Las representaciones del « suburbio Oeste » en la serie francesa *Fais pas ci, fais pas ça.*

Resumen

Cuando se trata de « suburbios », el imaginario colectivo y mediático tiende a asociar el término a los « barrios desfavorecidos » y a la desviación, mientras que la denominación abarca realidades mucho más dispares, sobre todo en la región parisina. Este artículo se pregunta sobre las representaciones a la obra en la serie *Fais pas ci, pas fais ça*, asociando el suburbio oeste parisino - por medio de la ciudad de Sèvres - a sus habitantes, pertenecientes a una clase social superior, mayoritariamente blanca. Se trata, pues, en primer lugar de considerar a Sèvres como una metonimia de los suburbios occidentales, y al barrio como un actor-sujeto. De este modo, resulta una representación elaborada por efecto de contraste que confirma el « no marcado » del territorio. Luego, estudiamos más específicamente los regímenes de monstración de las minorías etnnoraciales y sexuales en la serie, así como las condiciones de su « reconocimiento ».

Palabras clave

Suburbios ; serie ; representaciones ; minorías ; visibilidad ; burgesia

Introduction

Comédie familiale et satire sociale, la série *Fais pas ci, fais pas ça* (*FPC)* a été diffusée sur la chaîne de service public France 2 entre 2007 et 2017. Si la fiction créée par Anne Giafferi et Thierry Bizot au sein de la maison de production Elephant Story a connu des

débuts difficiles[1], elle n'en a pas moins gagné ses galons, rassemblant en moyenne 4,5 millions de téléspectateur.ices et remportant des prix en France et à l'international. Dix ans durant et à raison d'une saison par an – à l'exception d'une carence de deux ans entre la saison 1 et la saison 2 – les téléspectateur.ices ont donc pu suivre les tribulations de deux familles voisines, les Bouley et les Lepic, dans la commune cossue de Sèvres, dans la banlieue Ouest parisienne. Les intrigues s'articulent principalement autour des aléas de la vie quotidienne et des guerres picrocholines que se livrent deux familles que tout oppose, en apparence. Par ailleurs, la série peut être qualifiée de « série feuilletonnante » (Benassi, 2011) : chaque épisode se lit comme une chronique de la vie ordinaire dont le dénouement intervient en règle générale en fin d'épisode, tout en développant des trames narratives qui servent de fil rouge tout au long de la saison.

Forte de ces premiers constats et à la suite de Céline Bryon-Portet, nous considérons donc que la fiction – et en particulier les séries audiovisuelles – participe de la médiatisation et de la construction de la représentation des territoires grâce aux « éléments réels et fictifs sur lesquels cette image est construite, [aux] mécanismes psychologiques qui permettent aux téléspectateurs de s'identifier aux personnages […], mais aussi [aux] enjeux sociétaux qui sont imbriqués dans des problématiques locales » (Bryon-Portet, 2011, p. 2). Cet article souhaite donc s'interroger sur les représentations à l'œuvre dans *FPC*, associant la banlieue Ouest parisienne – par le truchement de la ville de Sèvres – à ses habitant.es, appartenant à une classe sociale supérieure, majoritairement blanche.

Renaud et Fabienne Lepic incarnent un modèle familial traditionnel. Catholiques et parents de quatre enfants, iels revendiquent des principes d'éducation stricts, fondés sur des valeurs conservatrices. À l'inverse, les Bouley représentent les « bobos » : la mère, Valérie, travaille dans une agence de communication tandis que Denis, le père, est un artiste raté plutôt fantasque, passant de restructurations professionnelles en bilans de compétences. En outre, iels forment une famille recomposée qu'iels élèvent selon des préceptes très inspirés de Dolto, valorisant la communication et la psychologisation des relations familiales. Pourtant, si les deux familles sont construites d'après un antagonisme initial, le milieu social se révèle parfaitement homogène, illustrant deux facettes de la bourgeoisie française comme le souligne le producteur de la série, Guillaume Renouil dans un article de *L'Obs* (6 février 2017) : *« nous voulions que l'ancrage social des Bouley et des Lepic soit le même. Montrer qu'on peut être aussi bons et mauvais parents chez les cathos que chez les bobos. »*

Outre les personnages, la topographie et le cadre géographique exercent une fonction cardinale dans la stabilisation de l'univers diégétique. Ainsi, *FPC* s'ancre explicitement dans la ville de Sèvres et, si les scénaristes ont effectué des tentatives de délocalisation des intrigues, le retour dans la commune semble inévitable, comme l'assure Guillaume Renouil : « *les Lepic devaient par exemple passer toute la saison 8 dans une maison d'hôtes en Sologne. Mais l'ADN de la série, c'est nos familles à Sèvres. Nous les avons donc vite rapatriées* » (*ibid.*). De fait, l'ensemble des protagonistes évolue dans le décor des lieux emblématiques de la commune : le lycée, l'hôtel de ville, la gare ou encore l'église. La prégnance de l'ancrage topographique est également renforcée par le tournage en décor réel, grâce aux autorisations délivrées avec enthousiasme par la commune comme le souligne le

1. Les audiences de la première saison, diffusée alors le samedi en fin d'après-midi, déçoivent et conduisent les producteurs à remanier la formule. Le procédé d'aparté face caméra avec les protagonistes, inspiré du « mockumentary » et de la téléréalité, disparaît notamment.

maire Grégoire de la Roncière cité dans *Le Parisien* (29 septembre 2016) : « *elle [la série] a très fortement contribué à nous faire connaître. On peut même dire qu'avant il y avait la porcelaine et la céramique, et maintenant il y aura aussi* Fais pas ci, fais pas ça ». Puis, la ville acquiert une importance croissante au fil des saisons puisque tour à tour les personnages sont mis en scène comme travaillant et participant de la vie locale. Enfin, la rue dans laquelle résident les « Boulpic » sert d'arrimage aux intrigues : les arches narratives y puisent leur source tandis que les personnages principaux et secondaires vont et viennent au gré de leurs déménagements. *In fine*, la représentation du territoire se construit dans la mise en scène d'une vie communautaire, instrument d'un entre-soi socialement et racialement homogène, et dont la *« concentration résidentielle dans certains quartiers de Paris (les "beaux quartiers") et communes de la région parisienne ("banlieue Ouest") […] associent ses membres de manière quasi permanente »* (Lenoir, 2016, p. 283). Pour reprendre Bruno Raoul, le décor de la ville de Sèvres s'institue en « entité socio-spatiale » dans laquelle « *l'idée de territoire renvoie à une instance, territoriale en l'occurrence, qui […] "fait communauté", fait sens pour une collectivité. On peut alors parler d'une véritable intrication du social et du spatial, ce qui fait ressortir le territoire comme entité* socio-spatiale » (Raoul, 2017, p. 131).

Pour ce faire, nous nous inscrivons dans une approche socio-sémiologique afin d'analyser la représentation d'un « monde social télévisuel » significatif (Macé, 2001). Il s'agit de porter une attention particulière aux contenus et à leurs régimes de monstration et d'invisibilisation pour dégager « différentes formes d'expression d'exercice d'un pouvoir qui, se jouant dans l'arène des rapports sociaux et de l'espace public, se prolonge jusque sur la scène des représentations télévisuelles » (Macé, 2001, p. 132). Dans cette perspective, nous nous appuyons sur une étude de contenu et un codage thématisé, séquencé et minuté de 56 épisodes – échelonnés de la saison 2 à la saison 9 – en retenant comme items : les personnages, les lieux, l'arche narrative, la thématique de l'intrigue et enfin les éléments visuels (costumes, accessoires, etc.) et lexicaux (expressions idiomatiques ou termes connotés) produisant une catégorisation. Si notre étude s'appuie sur une vision globale de la série, nous nous focalisons, afin d'illustrer plus aisément les modalités de représentation des minorités ethnoraciales et sexuelles, sur deux intrigues qui débutent sur une « fausse note » (Goffman, 1973, p. 230) de la part d'un personnage principal. Ce procédé de mise en scène, fissurant la « façade » du personnage, élucide en creux l'idéologie de la série, qui élabore une « construction à visée dominatrice (qu'elle soit ostensible ou occultée) proposant une certaine vision du monde et susceptible de légitimer des discours performatifs et normatifs » (Boyer, 2008, p. 101). Dans une première partie, il s'agit donc de considérer Sèvres comme une métonymie de la banlieue Ouest, et le quartier comme un actant-sujet. Il ressort ainsi une représentation élaborée par effet de contraste qui entérine le « non-marquage » en termes de classe et de race (Brekhus, 2005) du territoire. Puis, dans une seconde partie, nous étudierons plus spécifiquement les régimes de monstration des minorités ethnoraciales et sexuelles dans la série ainsi que les conditions de leur « reconnaissance » (Honneth, 2005).

Sèvres, une métonymie de la « banlieue Ouest »

La représentation d'une banlieue non-marquée

Force est de constater que la « banlieue » et ses problèmes publics afférents sont devenus des lieux communs tant médiatiques que politiques (Sedel, 2013 ; Berthaut, 2013 ; Borrell,

2019). Largement assimilé aux « quartiers défavorisés » ou aux « grands ensembles », le terme désigne désormais dans l'imaginaire collectif des espaces sociaux touchés par la précarité et la délinquance : *« en mettant en exergue la "question des banlieues" […], les institutions ont fabriqué une catégorie spatiale générique, celle des "quartiers", réceptacles très visibles des problèmes sociaux : misère, insécurité, chômage, échec scolaire, économie parallèle, violence… à la croisée de thématiques multiples qui mobilisent de nombreux chercheurs : ségrégation, mixité, éducation, immigration, racisme, violences, rapports de classe »* (Vieillard-Baron, 2010, p. 204). La fiction n'est pas en reste puisque la banlieue s'est progressivement instituée en « lieu du crime » (Kalifa, 2004 ; Collovald et Neveu, 2013 ; Macé, 2013). Dès lors, la « banlieue » fait l'objet d'un procédé de « marquage » qui conduit à ce que « *le marqué soit l'objet d'une attention disproportionnée relativement à sa taille ou à sa fréquence, alors que le non-marqué fait rarement l'objet d'une attention, quand bien même il est souvent plus important* » (Brekhus, 2005, p. 249). Car, réduire la « banlieue » à un espace de déviance, c'est oublier une « autre » banlieue, celle des villas en meulière, du scoutisme et des écoles Montessori, relativement peu interrogée par les médias et les industries culturelles, alors même que socialement dominante et révélatrice d'une norme puisque « des comportements, des attitudes, des catégories, des identités, des espaces sociaux et des environnements […] considérés comme socialement neutres restent non-marqués (ou sont pris pour allant de soi) » (*ibid.*, p. 247). Ainsi, *FPC* rend visible les mécanismes de cette entité socio-spatiale « non-marquée » ainsi que les enjeux idéologiques et politiques qui sous-tendent cette identité sociale. En ce sens, la série participe des processus de *visibilité* en créant des références symboliques partagées qui orchestrent « les catégories d'intelligibilité publiquement reconnues ainsi que les modes d'appréciation et de dépréciation des activités sociales » (Voirol, 2005, p. 61). En ceci, les choix opérés en amont de la création témoignent de l'« idéologie » sous-jacente dans la fiction. Il ressort donc de l'analyse de l'univers diégétique que la mise en scène de l'entité socio-spatiale procède par effet de contraste en s'appuyant sur la confrontation entre « marqué » et « non-marqué » par le biais de deux éléments centraux : d'une part les personnages et d'autre part la représentation des *habitus* de classe.

Tout d'abord, la série met en scène une communauté, en s'appuyant à parts égales sur le quotidien des Bouley et des Lepic. Ainsi, elle ne consacre pas de héros totémique, lui substituant un « héros multiple » (Sepulchre, 2004, p. 201). Si l'éventail de personnages permet aux scénaristes d'explorer une palette diversifiée de traits de caractère, il faut néanmoins que le grand public imaginé par les créateur.ices puisse identifier rapidement la nature de ces personnages. Dès lors, l'élaboration des protagonistes relève d'une tension entre typicité et distinction afin de créer des personnages allégoriques, correspondant à un répertoire commun d'images et de références pré-constituées. La représentation par contraste n'oppose cependant pas frontalement les deux familles, mais s'incarne dans certain.es protagonistes récurrent.es. Ainsi, les personnages de Christiane Potin et Solange, la sœur de Fabienne Lepic, sont ainsi associées d'une part à la classe populaire et d'autre part à la province, par opposition à la région parisienne. Christiane Potin (Isabelle Nanty) figure une femme dans la précarité, à la fois loufoque, plaintive et incompétente. Si les « Boulpic » tentent à maintes reprises de lui porter assistance, ce n'est que pour échapper de justesse à la catastrophe. Dans une perspective similaire, Solange (Corinne Masiero) apparaît comme une femme bruyante et sans-gêne dont l'attitude provocante renvoie inlassablement Fabienne à ses origines modestes. Enfin, ces deux personnages sont associés au fil des intrigues à leur appartenance à une région « marquée », par opposition à la banlieue Ouest parisienne. Ainsi, Christiane Potin revendique ses racines

alsaciennes, proposant une knack en guise de hochet à la benjamine des Bouley (s3e6) tandis que Solange s'exprime avec un accent prononcé du nord de la France (s4e7). Si la mise en scène outrancière vise avant tout un effet comique, elle élabore en creux la représentation de Sèvres comme une périphérie parisienne et bourgeoise tandis qu'elle associe les régions du Nord et de l'Est de la France aux classes populaires.

Puis, la mise en scène des *habitus* vient parfaire la représentation. Elle se manifeste dans les pratiques des différents personnages : la chorale de l'aumônerie, le concours de la famille la plus respectueuse de l'environnement ou encore l'allusion à des enseignes vestimentaires connotées. Ainsi, Valérie et sa fille Tiphaine ambitionnent de poser pour une campagne de publicité mettant à l'honneur les duos mère-fille (s2e3). L'intrigue est alors une référence explicite aux publicités de la marque *Comptoir des Cotonniers*, griffe de vêtements particulièrement prisée des classes moyennes supérieures. Ces clins d'œil répétés participent bien entendu de ce que Barthes nomme « l'effet de réel » (Barthes, 1968, p. 84) et ces éléments aussi secondaires, voire insignifiants soient-ils, interviennent comme dénotateurs du concret, références à une réalité tangible. En ceci, le mode de représentation adopté par la série se situe du côté de la « rhétorique de l'image » et, à l'instar de l'*italianité* évoquée par Barthes, l'ancrage topographique dans la ville de Sèvres, corrélé à la représentation des *habitus* de classe, relève de la construction d'une « bourgeoisité ». La ville de Sèvres s'érige donc en *métonymie* d'un territoire associé à une catégorie sociale. De plus, la représentation se construit dans la proximité et la vie communautaire. La série met donc en scène un milieu social homogène fondé sur l'entre-soi dont cet échange à la table des Lepic fournit l'illustration (s5e2) :

Soline : *Sinon, ma prépa c'est plutôt la classe, c'est surnommé le CAC 40. La plupart des parents de mes potes, ils ont des postes de malade dans des boîtes absolument énormes et puis moi, j'ai mon Papa qui travaille chez Binet…*

Renaud : *Dis-moi Soline, ton petit pull « Zelig et Lefèbvre » là, tu sais combien il a fallu que je vende de robinets pour pouvoir te le payer hein ?*

Le dialogue entre le père et la fille matérialise différentes strates de significations dans la représentation. D'une part, l'échange rend visible l'« entre-soi » mais surtout la fonction de reproduction sociale qu'exerce le territoire, et ce, notamment au travers des établissements scolaires. D'autre part, la classe préparatoire à laquelle fait allusion Soline, le « CAC 40 », établit par ailleurs une distinction entre les Lepic, « petits bourgeois » ou « classe moyenne supérieure », et les autres membres appartenant à l'entité socio-spatiale. Enfin, la marque « Zelig et Lefèbvre » renvoie à l'enseigne de prêt-à-porter haut de gamme Zadig et Voltaire, et intervient comme connotateur de classe sociale, puisque « *l'intérêt que les différentes classes accordent à la présentation de soi […] et les investissements […] qu'elles lui consentent réellement sont proportionnés aux chances de profits matériels ou symboliques qu'elles peuvent en attendre* » (Bourdieu, 1979, p. 225-227).

Le quartier, un actant à part entière

Si l'observation des protagonistes a permis de constituer le personnage-multiple en actant-sujet à part entière, il convient désormais de s'interroger sur le statut propre du cadre topographique. Dans une perspective greimassienne, la notion d'actant recouvre tous les rôles ayant fonction dans le récit. En ce sens, l'actant ne relève pas uniquement du « personnage » au sens classique du terme, mais peut également concerner une figure

ou une entité non humaine (Greimas, 1966). Ainsi, le quartier de la fiction intervient-il en tant qu'actant de l'univers diégétique pour s'ériger ensuite comme actant-sujet de la diégèse. Le quartier possède d'ailleurs des adjuvant.es, les personnages principaux, et des opposant.es, à l'instar du promoteur immobilier Legendre qui met en péril l'identité du quartier en projetant la construction d'un immeuble-tour en lieu et place du pavillon de Madame Fernet (s2). De fait, la rue des « Boulpic » fait partie intégrante de la narration : grâce au procédé de métonymie, elle figure l'ensemble des personnages animés du but commun de garantir la stabilité et l'identité du quartier. Cette dernière s'apparente ainsi à la « philosophie du juste milieu », mise au jour par Laurence Corroy dans son étude du feuilleton *Plus belle la vie* : « *la série prône la modération en tout. Le choix géographique du quartier […] en est la métaphore : placé au cœur de la ville, en son milieu, il montre la voie aux personnages. La morale personnelle est aisée à décrypter : il ne faut pas adopter de comportement dangereux sur le plan physique, émotionnel ou moral* » (Corroy, 2010, p. 108). Série de service public, *FPC* ressort de la même idéologie de la tempérance : les maisons des protagonistes sont voisines et la rue forme une entité. Au cœur de la ville de Sèvres, elle traduit géographiquement les valeurs implicites de la série. C'est ainsi que les familles – d'abord opposées et se dénigrant réciproquement – parviennent à un juste milieu éducatif, à mi-chemin entre le « conservatisme » des Lepic et le « progressisme » des Bouley. Le point d'orgue du syncrétisme est atteint lorsque Tiphaine et Christophe, ainé.es de chaque famille, s'unissent et mettent au monde un enfant. Renaud entame, à l'occasion de leurs noces, une ode à l'acceptation des différences et aux vertus de la synthèse entre les deux familles (s6e6). Le discours de Renaud réunit l'ensemble des éléments : la philosophie du juste milieu, la tolérance et surtout la valeur suprême de l'amour qui transcende toutes les différences. En ce sens, la représentation fictionnelle rejoint l'objectif de service public du diffuseur, en valorisant une idéologie républicaine et volontariste, agissant donc comme « "technologie de francité" […], c'est-à-dire des technologies de pouvoir qui implantent des représentations de français.es "modèles", à la fois du point de vue des comportements et modes de vie […] et des attributs identitaires » (Dalibert, 2018, p. 91). La pluralité – relative – des identités n'est plus synonyme d'hétérogénéité, mais de réunion par l'affiliation à un territoire et l'adhésion à des valeurs implicites.

La « banlieue Ouest » dans la sphère publique : enjeux idéologiques et politiques des identités sociales

De l'altérisation à l'ethnicité blanche : la représentation des minorités ethnoraciales

Le héros multiple s'ancre donc dans des procédés de stéréotypages sociaux qui ont pour effet de condenser et de figer la représentation (Boyer, 2008), mais aussi de déterminer les termes d'une « francité » hégémonique. Pourtant, la vocation représentative de la société française, tout comme les impératifs du Cahier des charges de France Télévisions, conduisent les chaînes de service public à un volontarisme, notamment en matière de « diversité », sensé renouveler le répertoire de personnages (Cervulle, 2013). Ce volontarisme débouche sur la création de ce que Macé nomme le *contre-stéréotype* : « *le contre-stéréotype prend le contre-pied du stéréotype en proposant une monstration inversée : lorsque le stéréotype montre des non-Blancs mal intégrés culturellement, exclus socialement ou dans des rôles subalternes, le contre-stéréotype montre des non-Blancs de la classe moyenne, voire dans des statuts sociaux*

prestigieux » (Macé, 2007, p. 6). Dans ce contexte, *FPC* offre peu de personnages racisés malgré deux figures récurrentes, Malek Benhassi et Chris Lenoir. En dépit de la visibilité restreinte que *FPC* octroie aux protagonistes non-Blancs, ces deux exemples révèlent néanmoins les enjeux idéologiques de la fiction concernant les minorités ethnoraciales. Ainsi, Malek Benhassi (Zakariya Gouram) n'apparait que lors de la saison 3 en tant que supérieur de Renaud Lepic dans l'entreprise Binet (s3e1). Le personnage se présente donc immédiatement comme un contre-stéréotype, participant quasi-exclusivement aux intrigues professionnelles de Renaud puisque sa seule « délocalisation » dans le quartier se déroule lors de l'anniversaire de mariage des Lepic (s4e7). C'est d'ailleurs à cette occasion que l'appartenance du personnage à une minorité ethnoraciale est véritablement représentée et donne lieu à une mise en scène. En effet, Marie-Annick, la sœur collet monté et raciste de Renaud, assiste à la réception et son frère n'a de cesse de lui dissimuler l'identité de son supérieur. En ce sens, le contre-stéréotype est utilisé pour disqualifier les convictions racistes de Marie-Annick, incompatibles avec la « francité » prônée par la série.

Le second personnage racisé est Chris Lenoir (Anthony Kavanagh), voisin fraîchement emménagé, qui forme un couple « mixte » avec sa femme Tatiana (Frédérique Bel). Les Bouley et Lepic voient d'un mauvais œil ce ménage atypique qui ne correspond pas aux stéréotypes du quartier et leur semble « bizarre ». D'emblée, les deux familles se montrent suspicieuses et lui imputent diverses incivilités : vol de la place de parking, déplacement des poubelles ou encore coups de fil anonymes (s4e1). La première impression des « Boulpic » procède alors d'une double altérisation de Chris Lenoir. D'une part, davantage que sa qualité de nouvel arrivant dans le quartier, ce sont la couleur de peau et les attributs sociaux du personnage – sweat à capuche, lunettes noires, SUV de luxe et musique rap à haut volume – qui éveillent la méfiance des habitant.es. La jonction de ces éléments construit alors la « racialisation » du personnage (De Rudder, Poiret et Vourc'h, 2000) puisque la réaction des protagonistes principaux témoigne d'« un rapport social qui lie le racisant et le racisé dans des rapports de pouvoir où le second est placé en position subordonnée par rapport au premier » (Dalibert et Doytcheva, 2014, p. 80). De fait, les « Boulpic » se présentent comme les tenants de la norme et du respect des règles tacites du quartier, tandis que Chris serait inévitablement le responsable de la déviance. D'autre part, la suspicion spontanée opère une altérisation territoriale : Chris Lenoir se serait en fin de compte « trompé » de banlieue et ses attributs conviendraient davantage aux banlieues marquées et racialisées (Boyer et Lochard, 1998). Mais, au terme de l'épisode, Chris se révèle agent de sportifs, plus diplômé et fortuné que ses voisin.es, et la méprise se dissipe. La mise en scène construit alors un renversement du rapport d'assignation, qui se poursuit au cours de la saison. Ainsi Fabienne s'évertue-t-elle à nouer une amitié entre Charlotte et Cannelle Lenoir, afin que sa fille gagne en popularité au collège (s4e5). Au-delà du contre-stéréotype, le personnage illustre donc « la transformation de la race en ethnicité » (Koshy, 2001) puisque Chris Lenoir est finalement intégré au quartier et par ricochet associé à une ethnicité blanche, conforme aux attendus de la « francité ». Enfin, la représentation de l'assimilation progressive du personnage à une ethnicité blanche se construit en deux temps : la « première impression », les préjugés pour formuler autrement, des Boulpic correspondent à une phase de racialisation et d'altérisation, puis, au « deuxième abord », les personnages principaux l'intègrent après s'être assurés de sa conformité aux normes hégémoniques du territoire.

La « Manif pour tous » au prisme du microcosme sévrien

Les potentialités de la fiction participent ensuite d'un second niveau de « modalisation » (Goffman, 1991) qui réside dans l'accompagnement des processus de normalisation dans la « sphère publique globale » (Fraser, 2001), en répercutant et intégrant les étapes de ce mécanisme dans le cadre fictionnel. La visibilisation de l'homosexualité constitue un point névralgique des intrigues et offre une matière riche pour l'analyse. Si *FPC* intègre d'abord allusivement la représentation des minorités sexuelles grâce au personnage d'Augustine (s3e6), c'est surtout le personnage principal de Charlotte Lepic qui endosse la fonction de représentation. De fait, la longévité du programme a permis aux scénaristes de construire non seulement des cadrages successifs de la thématique mais aussi d'entrer en résonance avec le processus de « reconnaissance [qui] dépend de médias qui expriment le fait que l'autre personne est censée posséder une "valeur" sociale » (Honneth, 2005, p. 45) dans la sphère publique française, en intégrant les évolutions concrètes des droits des couples de même sexe. La loi Taubira et les manifestations « Mariage pour tous », sont mises en scène de manière explicite dans la série. Cependant, plutôt que de gommer les dissensions et de fabriquer une unanimité artificielle[2], *FPC* choisit d'incarner une controverse propre au territoire dans lequel elle s'inscrit : la « Manif pour tous » qui, en région parisienne, trouve des soutiens notamment dans la banlieue Ouest (De Boissieu, 2016). La série décide donc d'évoquer dans une forme de simulacre le mouvement de contestation et les membres qui la composent : des électeur.ices de la droite catholique et conservatrice. Ainsi Fabienne, devenue adjointe au maire de Sèvres, se trouve chargée d'éconduire un couple lesbien désirant se marier dans la ville, sur ordre exprès du maire, soucieux de préserver son électorat avant les municipales (s7e3). Dans *FPC,* la mise en scène et la rhétorique lâche du maire de Sèvres témoignent de l'opportunisme de la décision et de la réutilisation politique dont elle fait l'objet. En outre, cette pirouette scénaristique contribue à évacuer la dimension proprement politique, idéologique et normative d'un mouvement comme la « Manif pour tous ». Fabienne n'est pas elle-même enthousiasmée par le « mariage gay » mais se trouve embarrassée de contrevenir à la loi et de discriminer si manifestement. L'épisode figure ensuite les militantes de l'association LGBTQI+ « Arc-en-Sèvres » qui tractent à la sortie du lycée : Charlotte prend le prospectus et réalise bien vite que le stratagème pour faire échouer la cérémonie est l'œuvre du maire et de sa mère et décide de se joindre à la mobilisation. L'épisode est jalonné de répliques matérialisant les réticences, voire la franche opposition rencontrée dans une frange de la population. Le scénariste Michel Leclerc explique la démarche dans un article du *Parisien* (17 décembre 2014) : « *nous avons écrit en plein débat sur le mariage pour tous, et cela nous a influencés […]. Mais le danger dans ces cas-là, c'est de se croire au-dessus des personnages en exprimant son opinion personnelle. Il fallait comprendre le point de vue de chacun, sans pour autant se croire obligé de mettre tout le monde au même niveau pour ne froisser personne* ». Les propos de l'auteur mettent en lumière, à l'échelle d'une commune, la modalisation fictionnelle miniaturisée des controverses qui ont animé la sphère publique : la guerre de territoire que se livrent le maire et « Arc-en-Sèvres » atténue le débat, tout en lui conférant une certaine représentativité socio-spatiale. Quelques scènes plus tard, Charlotte fait alors irruption dans le bureau de sa mère avec les membres de l'association (s7e3). La séquence, pour la première fois, identifie la revendication des droits pour les couples de même sexe comme une cause mais témoigne à nouveau de l'individualisation du message et de son insertion dans la

…….

2. Cela a par exemple été le cas pour le feuilleton *Plus belle la vie* sur France 3 qui a célébré l'union de Thomas et Gabriel, de concert avec la promulgation de la loi.

sphère privée. En ce sens, la mise en scène procède d'une « dépolitisation » de la cause, en circonscrivant aux enjeux de la relation mère-fille, à l'instar du mécanisme identifié par Sarah Lécossais concernant le féminisme (Lécossais, 2017). De fait, Fabienne décide finalement de passer outre le maire et procède, dans l'émotion, à l'union du couple. Le dénouement figure alors un « homonationalisme » (Puar, 2013) en représentant des personnages appartenant aux minorités sexuelles, finalement entendu.es et reconnu.es, parce que désireuses de s'aligner sur une hétéronormativité blanche et de classe moyenne supérieure, fondée sur le couple et la procréation. Cette perspective est par ailleurs confirmée ultérieurement dans la série quand Charlotte et sa compagne recourent à la PMA (s9e4). Pourtant, le « happy ending », correspondant à la « francité » souhaitable mise en scène dans la série, ne reflète pas exactement la réalité de l'entité socio-spatiale. En effet, la mairie de Sèvres, accordant habituellement l'autorisation de tournage, a cette fois-ci refusé que la scène du mariage se déroule dans la salle de réception de l'hôtel de ville par crainte de choquer certain es électeur ices (*Le Parisien*, 16 décembre 2014).

Conclusion

En conclusion, la série *FPC* « rend visible » une banlieue non-marquée et sa population blanche de classe moyenne supérieure, alors même que *« la faible visibilité médiatique octroyée aux discours sur la bourgeoisie est significative de son hégémonie et du fait qu'elle est constitutive du système de représentations de la francité »* (Dalibert, 2018, p. 100). La représentation de l'entité socio-spatiale se construit par contraste, en confrontant personnages principaux non-marqués et personnages secondaires marqués. En ce sens, la fiction esquisse les contours d'une banlieue aisée et parisienne, par opposition aux régions Nord et Est, associées aux classes populaires. Puis, la représentation du territoire et de ses habitant. es élabore une idéologie, une « francité » modèle, fondée à la fois sur le rejet des extrêmes et l'adhésion aux normes hégémoniques. De fait, les personnages appartenant aux minorités ethnoraciales ou sexuelles figurent des contre-stéréotypes, associés à une ethnicité blanche et une hétéronormativité : si la série accorde une certaine *visibilité* aux minorités, elle en conditionne la *reconnaissance*. Enfin, il faut rappeler avant de conclure que *FPC* se présente avant tout comme une comédie satirique, volontiers rocambolesque, voire bouffonne. Ce recours systématique à l'humour lorsqu'il s'agit de représenter des personnages appartenant aux minorités ethnoraciales, sexuelles ou de classes désamorce ce qui pourrait ressembler à une critique : « *le rire autant que son absence sont un indicateur des modèles dominants, des normes, des attendus, des écarts autorisés aux normes et participent de la construction sociale de l'humour* » (Quemener, 2009, p. 2). Ainsi, le recours aux contre-stéréotypes et à l'humour euphémise les préjugés ethnoraciaux des personnages et contribue de fait à affirmer la « blanchité » comme une norme. Pourtant, davantage qu'un choix rationnel et délibéré de la part des acteur.ices de la création, la stratégie d'évitement relève davantage du postulat que « *la perpétuation objective de la domination ne relèverait pas d'un choix déterminé et éclairé des acteurs et actrices mais plutôt d'un état de conscience marqué d'empreintes d'ignorance socialement agencées et naturalisées par lesquelles les (in)actions des dominants ne sauraient pleinement leur apparaître en tant que produit de la domination* » (Cervulle, 2012, p. 49). En effet, les propos des créateur.ices éclairent cet état de fait : socialement proches de leurs personnages, mais aussi animé.es de la préoccupation de satisfaire le « grand public » d'une chaîne généraliste, iels préfèrent substituer à une critique systémique un socle de valeurs aisément partageables, une « idéologie du juste milieu ». C'est pourquoi, malgré la mise en scène explicite du mouvement de contestation

conservateur de la « Manif pour tous », le propos bascule dans l'individualisation de la lutte et la dépolitisation de la cause, au détriment d'une représentation plus tangible de l'entité socio-spatiale incarnée par la banlieue Ouest.

Références bibliographiques

Barthes, Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, p. 84-89.

Benassi, Stéphane (2011), « Sérialité(s) » (p. 75-105), in Sepulchre, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck.

Berthaut, Jérôme (2013), *La banlieue du « 20 heures »*, Paris : Éditions Agone (collection « Ordre des choses »).

Borrell, Alexandre (2019), « Quand les "banlieues" sont redevenues un objet politique », *Parlement(s), Revue d'histoire politique*, n° 30, p. 11-21.

Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit (collection « Le Sens Commun »).

Boyer, Henri (2008), « Stéréotypes, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel », *Mots. Les langages du politique*, n° 88, p. 99-113.

Boyer, Henri ; Lochard, Guy (1998), *Scènes de télévision en banlieue : 1950-1994*, Paris : L'Harmattan.

Brekhus, Wayne (2005), « Une sociologie de l'"invisibilité" : réorienter notre regard », *Réseaux*, n° 129-130, p. 243-272.

Bryon-Portet, Céline (2011), « Les productions télévisées, genre oublié dans la construction d'un territoire ? L'exemple de co-construction de l'image socio-culturelle de la ville de Marseille par la série *Plus belle la vie* », *Études de communication*, n° 37, p. 79-96.

Cervulle, Maxime (2012), « La conscience dominante. Rapports sociaux de race et subjectivation », Les Cahiers du genre, n° 53, p. 37-54.

Cervulle, Maxime (2013), « L'écran blanc. Les publics et la question de la diversité » (p. 178-185), in Laurent, Sylvie ; Leclère, Thierry (dir.), *De quelle couleur sont les blancs ?*, Paris : La Découverte.

Collovald, Annie ; Neveu, Erik (2013), *Lire le Noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Corroy, Laurence (2010), « Plus belle la vie, une éducation sentimentale "à la française" des jeunes – et des seniors ? », *Le Télémaque*, n° 37, p. 99-110.

Dalibert, Marion ; Doytcheva, Milena (2014), « Migrants roms dans l'espace public : (in) visibilités contraintes », *Migrations Sociétés*, n° 152, p. 75-90.

Dalibert, Marion (2018), « *En finir avec Eddy Bellegueule* dans les médias. Entre homonationalisme et ethnicisation des classes populaires », *Questions de communication*, n° 33, p. 89-109.

De Boissieu, Laurent (2016), « Qu'est la génération "Manif pour tous" devenue ? », *Le Débat*, n° 191, p. 89-100.

De Rudder, Véronique ; Poiret, Christian ; Vourc'h, François (2000), *L'inégalité raciste. L'universalité républicaine à l'épreuve*, Paris : Presses universitaires de France.

Fraser, Nancy (2001), « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », traduction de Muriel Valenta, *Hermès. La revue*, n° 31, p. 125-156.

Goffman, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris : Les Éditions de Minuit (collection « Le sens commun »).

Goffman, Erving (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les Éditions de Minuit (collection « Le Sens Commun »).

Greimas, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris : Presses universitaires de France.

Honneth, Axel (2005), « Invisibilité : sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Réseaux*, n° 129-130, p. 39-57.

Kalifa, Dominique (2004), « Les lieux du crime : topographie et imaginaire social à Paris au XIXème siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 17, p. 131-150.

Koshy, Susan (2001), « Morphing Race Into Ethnicity: Asian Americans and Critical Transformations of Whiteness », *Boundary 2*, vol. 28, n°1, p. 153-194.

Lécossais, Sarah (2017), « Le féminisme dépolitisé des séries télévisées françaises », *Le Temps des médias*, n° 29, p. 141-158.

Lenoir, Rémi (2016), « Capital social et habitus mondain. Formes et états du capital dans l'œuvre de Pierre Bourdieu », *Sociologie*, vol. 7, n° 3, p. 281-300.

Macé, Éric (2001), « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? (2) Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : productions, usages, représentations », *Réseaux*, n° 105, p. 199-242.

Macé, Éric (2007), « Des "minorités visibles" aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Le Journal des anthropologues*, Hors série, p. 69-87.

Macé, Éric (2013), « La fiction française au miroir de *The Wire*. Monstration des minorités, évitement des ethnicités », *Réseaux*, n° 181, p. 179-204.

Puar, Jasbir K. (2013), « Homonationalisme et biopolitique », traduction de Maxime Cervulle, *Cahiers du genre*, n° 54, p. 151-185.

Quemener, Nelly (2009), « Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théoriques de l'analyse des sketchs dans les talk-shows », *Questions de communication*, n° 16, p. 265-288.

Raoul, Bruno (2017), « Le territoire comme objet communicationnel : entre “tiers symbolisant” et “discours social”. Une mise en perspective médiatique », *Communication & Langages*, n° 193, p. 117-143.

Sedel, Julie (2013), *Les médias et la banlieue*, Paris : Éditions Le Bord de l’eau (collection « Poch’BDL »).

Sepulchre, Sarah (2004), « Les novellisations de séries télévisées. Comment le héros multiple est-il adapté ? » (p. 201-212), in Baetens, Jan (dir.), *La novellisation : du film au roman*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles (collection « Réflexions faites »).

Vieillard-Baron, Hervé (2010), « Les banlieues, entre dynamisme retrouvé et dérives ségrégatives » (p. 191-212), in Cailly, Laurent ; Vanier, Martin (dir.), *La France, une géographie urbaine*, Paris : Armand Colin.

Voirol, Olivier (2005), « Le travail normatif du narratif. Les enjeux de reconnaissance dans le récit médiatique », *Réseaux*, n° 132, p. 51-71.

Le Pays basque aujourd'hui au prisme des industries culturelles en Espagne

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Javier Jurado

Docteur en Histoire contemporaine. Enseignant contractuel en Cultures visuelles à l'Université de Lille (Faculté Langues Cultures et Sociétés). Spécialiste en Histoire de la Communication, ses recherches portent sur la sociologie des médias en Espagne et Europe ainsi que sur l'histoire de l'art contemporain. Membre des laboratoires CECILLE (U. Lille) et CRIIA (U. Nanterre)
javierjurado@duck.com

Marina Ruiz Cano

Docteure en Études romanes et en Littérature comparée, actuellement PRAG d'espagnol à l'Université du Mans et rattachée aux laboratoires 3L.AM, CECILLE et CRIIA. Ses recherches portent notamment sur le théâtre contemporain, les représentations du conflit basque et de sa mémoire récente et les politiques culturelles depuis 1979 en Espagne et au Pays basque.
marinaruizcano@gmail.com

Plan de l'article

Introduction
Le nouveau État des autonomies et les acteurs médiatiques
Constructions discursives de l'identité basque
Documentaire et fiction : les « supports de vérité »
Conclusion
Notes
Références bibliographiques

Résumé

Les dernières années ont été marquées par une augmentation des représentations artistiques de l'histoire récente du Pays basque, destinées à un nouveau public et qui n'auraient pas été possibles sans la fin de la violence de Euskadi ta Askatasuna (ETA). Nous démontrons que malgré un engouement pour des séries, films et documentaires récents autour du Pays basque, ces productions médiatiques ont souvent tendance à diffuser une vision stéréotypée et parcellaire de la région et de ses habitants, notamment dans le contexte du conflit lié à l'ETA. Elles semblent en grande partie façonnées par les intérêts des acteurs médiatiques majeurs en Espagne, qui produisent des récits alignés sur la vision du gouvernement central, contribuant ainsi à l'uniformisation du discours sur le Pays basque. Néanmoins, ces représentations ne capturent qu'une facette de l'identité complexe et diversifiée de la région, soulignant la nécessité d'explorer des productions

plus nuancées et contextualisées, notamment au niveau régional et local. Nous nous focalisons aussi sur des mouvements internes à la société basque et son dialogue avec la société espagnole à travers les industries culturelles depuis 2018, afin d'appréhender les nouvelles relations entre les Basques, la/les Nation(s) et l'État.

Mots clés

Pays Basque-Euskadi, Industries culturelles espagnoles, Terrorisme, ETA, État-nation en Espagne

The Basque Country today through the prism of Spain's cultural industries

Abstract

The recent years have been marked by an increase in artistic representations of the recent history of the Basque Country, aimed at a new audience and made possible only by the end of ETA's violence. We demonstrate that despite a surge in enthusiasm for recent series, films, and documentaries focused on the Basque Country, these media productions often convey a stereotyped and fragmented view of the region and its inhabitants, particularly in the context of the conflict related to ETA. They appear to be largely shaped by the interests of major media players in Spain, producing narratives aligned with the central government's viewpoint, thereby contributing to the standardisation of discourse on the Basque Country. However, these representations capture only one facet of the region's complex and diversified identity, underscoring the need for more nuanced and contextualised productions, particularly at the regional and local levels. We also focus on internal movements within Basque society and its dialogue with Spanish society through the cultural industries since 2018, to understand the new relationships between the Basques, the Nation(s), and the State.

Keywords

Basque country-Euskadi, Spanish cultural industries, Terrorism, ETA, nation-state in Spain

El país vasco de hoy a través del prisma de las industrias culturales en España

Resumen

Los últimos años han estado marcados por un aumento en las representaciones artísticas de la historia reciente del País Vasco, destinadas a un nuevo público y que no habrían sido posibles sin el fin de la violencia de ETA. Demostramos que, a pesar del entusiasmo por series, películas y documentales recientes sobre el País Vasco, estas producciones mediáticas suelen transmitir una visión estereotipada y fragmentaria de la región y sus habitantes, especialmente en el contexto del conflicto relacionado con ETA. En gran medida, parecen moldeadas por los intereses de los principales actores mediáticos en España, que producen narrativas alineadas con la visión del gobierno central, contribuyendo así a la uniformización del discurso sobre el País Vasco. Sin embargo, estas representaciones solo capturan una faceta de la compleja y diversificada identidad de la región, subrayando la necesidad de explorar producciones más matizadas y contextualizadas, especialmente a

nivel regional y local. También nos enfocamos en los movimientos internos dentro de la sociedad vasca y su diálogo con la sociedad española a través de las industrias culturales desde 2018, para comprender las nuevas relaciones entre los vascos, la/s Nación/es y el Estado..

Palabras clave

Euskadi, Industrias culturales españolas, Terrorismo, ETA, Estado-nación en España.

Introduction

Les productions culturelles proposent des représentations répondant à différentes subjectivités et diffusant des visions voire des modèles de société récurrents (Hesmondhalgh, 2002, p. 3). Dans le cas de fictions audiovisuelles et documentaires, ceci a lieu à travers la valeur sémiotique des personnages ou des paysages visuels et sonores dépeints, qui permettent de faire adhérer, ou non, les spectateurs et spectatrices. C'est ce que nous nous proposons d'explorer à partir de productions autour de l'histoire récente du Pays basque sud (*Euskadi* en langue basque) comme source de conflit.

La singularité culturelle de ce territoire et son histoire récente, marquée par le terrorisme de l'Euskadi ta Askatasuna (ETA), ont suscité des interprétations diverses qui ont pris de l'ampleur depuis le cessez-le-feu définitif d'octobre 2011. Celui-ci ouvre une nouvelle période qui aboutit à l'annonce de la dissolution de l' ETA le 3 mai 2018. A la suite de sa disparition, les discours sur la société basque se sont extraits des cercles de diffusion minoritaires et académiques au profit des grands médias comme la presse, le cinéma ou la télévision, même si aucun documentaire n'a été diffusé dans des salles de cinéma (de Pablo, 2017, p. 396).

S'ensuit une prolifération de films de fiction, documentaires et séries à portée nationale sur ce sujet qui serait due, selon les journaux conservateurs espagnols, à une « libération de la parole » permettant enfin de parler du passé « sans baisser la voix » (*ABC*, 2020, p. 77 ; *La Razón*, 2020). Or, les représentations artistiques problématisant la relation entre le sujet et la Nation (basque ou espagnole) existaient dans la région depuis les années 1980, comme en témoignent les spectacles de Karraka, le théâtre d'Ignacio Amestoy, l'émission de la télévision basque *Vaya Semanita,* à l'antenne depuis 2003, ou le roman *Soinujolearen semea* de Bernardo Atxaga de 2004.

Les productions culturelles véhiculent certains *topoï* susceptibles d'orienter la perception du public sur l'identité d'un territoire. Qu'il s'agisse de la représentation des paysages ou la répétition des stéréotypes, les industries culturelles ont un poids grandissant dans la construction des imaginaires nationaux : elles s'avèrent ainsi un véritable espace politique dépendants parfois des intérêts gouvernementaux ou économiques. Les productions promues par des médias majoritaires espagnols et leurs mécanismes discursifs – que nous analysons ici – essayent de gommer la pluralité de sensibilités pour la réduire à un récit univoque. Cela démontre à quel point les politiques culturelles nationales visent à garantir l'unité sociale à l'échelle de l'État, tout en soulignant l'importance d'examiner les modalités spécifiques de cette influence, notamment dans des régions comme le Pays basque (Zallo, 2011, p. 118).

Notre corpus se focalise sur des productions récentes, dont trois documentaires, deux séries de fiction et deux films sortis depuis 2018, distribués et diffusés dans le marché espagnol par ses opérateurs les plus importants : la télévision par abonnement Movistar Plus+, l'opérateur privé Atresmedia, les plateformes Amazon et HBO España, et la corporation

publique Rtve[1]. Nous allons montrer de quelle manière ces productions véhiculent des imaginaires similaires, que ce soit à travers des supports dits de vérité (Jahjah, 2023), dont la création documentaire, ou des fictions inspirées des faits historiques. Pour les analyser, nous avons utilisé une approche sémiotique (Geertz, 2000, p. 5 ; Aumont *et al.*, 2001, p. 144) fondée sur l'analyse filmique des séquences et génériques, des personnages, ainsi que narratologique (Jullier, 2013 ; Sépulchre, 2011). Les images stéréotypées des personnages confirment la valeur du stéréotype comme catégorie sociale (Amossy, 1997) qui représente des segments de la société de manière simplifiée avec un but précis : créer une identification sociale de l'individu, justifier une attitude, prédire l'action qui va suivre ou déplacer les frustrations du sujet (Níkleva, 2012).

Ce phénomène d'abondance de productions audiovisuelles inspirées du conflit est-il expliqué par une « bataille pour le récit » – pour reprendre une expression à la mode entre les journalistes et polémistes ? Que nous révèle-t-il sur l'état des forces actuel des différents acteurs médiatiques ? L'histoire du terrorisme de l'ETA sert-elle à complexifier ou à simplifier les discours (notamment médiatiques) sur ce que l'on peut appeler la *basquité* et son influence dans la construction de l'État-nation en Espagne ?

Le nouvel état des autonomies et les acteurs médiatiques

Après la dictature nationaliste du général Franco, le paysage médiatique espagnol commence à se former en parallèle à l'instauration de la monarchie parlementaire. La libéralisation du marché éditorial et cinématographique est accompagnée d'un mouvement paradoxal en télévision. D'un côté, les gouvernements de l'UCD (parti centriste, issu des cadres franquistes modérés) puis du PSOE (socialiste, au pouvoir de 1982 à 1996) veulent garder le monopole public des émissions en retardant l'entrée des chaînes privées sur le marché télévisuel. De l'autre côté, avec l'instauration de l'État des Autonomies – un système de décentralisation administrative et politique qui accorde à chaque région du pays ses propres gouvernement, parlement et compétences législatives – des chaînes de télévision régionales indépendantes du contrôle de l'État voient le jour (Jurado, 2021, p. 227). Ces développements sont essentiels pour comprendre l'évolution du paysage médiatique espagnol.

La transition du régime dictatorial au modèle parlementaire accompagne la libéralisation de l'économie et du marché télévisuel qui s'ouvre à la concurrence pendant les années 1980, puis de manière plus agressive après la victoire électorale de la droite du Parti Populaire (PP) en 1996. Le nouveau gouvernement de José María Aznar applique un programme de recentralisation politique et de libéralisation économique en ce que les analystes politiques ont appelé « les années de la crispation » (Vázquez Montalbán, 2004). C'est pendant cette période que naissent les acteurs clés du paysage médiatique espagnol, dont le groupe Antena3, partie du conglomérat Planeta, et Gestevisión Telecinco, branche espagnole de l'empire médiatique de Silvio Berlusconi. Ces groupes, de tendance conservatrice, soutiennent le gouvernement et ses politiques ouvertement néolibérales (Tusell, 2004, p. 270). Le groupe médiatique PRISA, éditeur du journal *El País* et proche du PSOE, entre sur le marché en 1990 de la main de Canal+ France et du groupe Telefónica pour créer la première télévision par abonnement du pays.

.....

1. Documentaires : *ETA : el fin del silencio* (Jon Sistiaga, 2019, La caña brothers – Movistar+), *El instante decisivo* (Teresa Latorre, 2020, Atresmedia) et *El desafío ETA* (Hugo Stuven, 2020, Amazon Studios). Séries TV : *La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020, Movistar +) et *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020, HBO). Longs métrages : *Maixabel* (Itziar Bollaín, 2022, Buenavista, Movistar, RTVE, ETB) et Érase una vez en Euskadi (Manu Gómez, 2021, La canica, RTVE, ETB).

Avec le retour des socialistes à la tête de l'État en 2004, l'investissement public à long terme du groupe RTVE (*Radio Televisión Española*) est garanti, malgré un nouveau tournant libéral. Le décret-Loi 944/2005 crée la télévision numérique terrestre, conçue comme une opportunité pour élargir la pluralité médiatique. La crise économique de 2008 et les contradictions en matière de législation audiovisuelle finiront par renforcer le rôle des trois acteurs déjà nommés (Zallo, 2011, p. 303-316), constitués à présent en Atresmedia, Mediaset et Movistar Plus+. Ces opérateurs doivent investir 5% des bénéfices dans l'industrie du cinéma, ce qui en fait des acteurs incontournables de ce secteur. En 2015, Netflix débarque dans le pays, ouvrant la voie à HBO et Amazon Prime Vidéo en 2016.

Ainsi, l'écosystème audiovisuel espagnol est dominé par un organisme public, trois groupes médiatiques privés et trois plateformes de SVOD. Bien que distincts, ces acteurs partagent une vision assez similaire en ce qui concerne les identités et imaginaires nationaux. Étant donné que c'est le gouvernement national qui délivre les licences de diffusion, une dépendance s'établit entre les chaînes de télévision et la politique nationale (Castelló, 2009, p. 304). À présent, tournons-nous vers une analyse plus précise de la façon dont ces discours médiatiques façonnent spécifiquement l'identité basque.

Constructions discursives de l'identité basque

Selon Noyer et Raoul (2011), les représentations des identités sont étroitement liées aux contours territoriaux, historiques et institutionnels. En ce sens, s'observe une hiérarchie dans les productions espagnoles majoritaires, exagérant les traits les plus saillants de l'identité basque pour en construire des stéréotypes qui deviennent un lieu d'investissement psychique et social et qui « supporte le poids de l'idéologie et de l'inconscient, de la société, des scripteurs et des lecteurs » (Reuter, 1989, p. 7).

Il est habituel que ces stéréotypes soient visuels, associant apparence et idéologie. Par exemple, dans des productions comme Érase una vez Euskadi ou *Patria,* les indépendantistes d'extrême gauche pro-ETA, appelés *abertzales*, sont souvent représentés par des jeunes hommes barbus, aux cheveux mi-longs, portant un keffieh et des boucles d'oreille, et chaussant des bottes de randonnée. Ce type de vision stéréotypée est particulièrement évident pour les personnages à fonction référentielle, qui établissent le décor en puisant dans une vision dramatique de la question basque. Ainsi, les scènes de *kale borroka* (vandalisme de la part des indépendantistes de gauche) sont récurrentes. Ces représentations, parmi d'autres, soulignent la politisation de la vie sociale et l'ancrage des pratiques collectives de rébellion dans la région basque.

Figure 1 : Érase una vez Euskadi (Manu Gómez, 2021)

Figure 2 : *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020)

Dans *La línea invisible,* ces personnages sont typologisés comme impulsifs et violents, tels que le personnage de Txema : il sourit et applaudit, excité après la V[e] assemblée de l'ETA – celle qui marque le début de la lutte armée ; il s'enfuit, laissant son camarade blessé après avoir posé une bombe ou il braque une banque tout seul, sans réfléchir, alors que ses collègues sont en train de dessiner un plan.

En réponse à ce nouveau modèle du basque violent et radicalisé, l'homme portant le béret basque représente la tradition et l'essence basque à travers la défense de la langue et de la gastronomie traditionnelle. Celle-ci est un véritable appât dans *La línea invisible,* où la maîtresse de Melitón Manzanas attire celui-ci avec des plats typiques comme le *marmitako* ou la morue brouillée. Ici, le stéréotype du basque gourmand[2] souligne le savoir-faire gastronomique et les produits du terroir comme levier identitaire.

Figure 3 : *La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020)

Dans l'espace public, dont le fronton de pelote basque, le béret est mobilisé comme un outil d'intégration. C'est le but des personnages dans Érase una vez Euskadi, un film où tous les personnages principaux sont des *maketos*, c'est-à-dire des immigrés des autres régions de l'Espagne. Ce terme péjoratif apparaît par l'exemple paradigmatique de la bêtise associée à l'immigré andalou avec le père de Paquito, qui achète un béret mais ne sait pas comment le porter et assure à son fils qu'il comprend tout en basque, alors que ce n'est pas le cas. La langue apparaît comme moyen de s'intégrer, au point que de nos jours un *euskaldun*, c'est-à-dire un Basque, est avant tout la personne bascophone. C'est pourquoi José Antonio décide d'apprendre la langue, alors que son frère Félix préfère soutenir la lutte armée, ce qui suscite les moqueries de Toni, un ami de José Antonio :

…….

2. Ce stéréotype revient dans d'autres productions que nous n'avons pas étudiées dans cet article, comme *El negociador* (2014), *Ocho apellidos vascos* (2014) ou *Fe de etarras* (2017).

Toni : Ton frère était à la manif.

José Antonio : Oui, je sais.

Paco : Mais il est maqueto *! À quoi bon ?*

José Antonio : Et alors ?

Paco : Vos noms de famille sont Romero Cabezas et pour être de l'ETA il faut être basque et parler en basque.

José Antonio : Il est basque: il est né à Vitoria, comme moi.

Toni : Eh, Vitoria n'est pas le Pays Basque mais l'Espagne, mec ![3]

L'engagement de Félix met en relief la séparation entre les Basques et les immigrés : si les premiers se taisent et n'aident pas la mère de Félix à retrouver son fils, les seconds font preuve de solidarité. Une image négative du peuple basque est ainsi véhiculée, qui permet de passer de la communauté émotionnelle au conflit national, question développée notamment dans la série *Patria,* parsemée des stéréotypes manichéens : les Basques sont violents, fermés, homophobes et parlent mal le castillan tandis que les Espagnols sont vertueux, à l'écoute, tolérants et intelligents. Ces représentations stéréotypées ont une fonction défensive : les individus projettent chez l'autre ce qu'ils n'aiment pas, déplaçant les frustrations au point de transformer l'opposant en bouc émissaire coupable de tous les maux (Níkleva, 2012, p. 993). Dans ce sens, l'identité basque se construit « à travers l'œil étroit du négatif » (Hall, 1991, p. 20) de l'identité espagnole.

Un dernier personnage stéréotypé est le punk dans Érase una vez Euskadi, qui n'apparaît que trois fois. La première, il descend d'une voiture où il écoute la chanson « Txus » du célèbre groupe de punk basque *La Polla records.* Il laisse le chien à son petit frère, âgé d'environ 10 ans, et lui donne des cigarettes. Ensuite, on le voit dans une usine désaffectée en train de consommer de l'héroïne. Enfin, il apparaît infecté par le VIH, à l'hôpital puis à la maison, avant de décéder. Clairement secondaire, il incarne pourtant le désenchantement de la jeunesse des années 1980. Les lieux où il se trouve, et où il trouve la mort, font référence au Pays Basque industriel qui commence à tomber en ruines.

Prêter attention aux personnages secondaires – des ouvriers, des prêtres communistes ou des professeurs de basque – et ponctuels (Sépulchre, 2011, p. 233), sur qui la caméra ne se focalise pas, donne la possibilité parfois de dépasser la vision stéréotypée renforcée par la répétition (Dufays, 1994, p. 9) et la simplification (Amossy, 1991, p. 21). Leur apparition révèle bien plus sur l'identité basque que les clichés ou les lieux communs, comme en témoigne l'allusion à la grève dans Érase una vez Euskadi ou le soutien de l'église basque à l'ETA naissante. Les ouvriers de l'usine, pratiquement muets, ont ici une fonction idéologique : ils soutiennent les grèves et contribuent à créer l'image du peuple basque des travailleurs et des travailleuses qui a remplacé la conception raciale du peuple basque prônée par le nationalisme primitif de Sabino Arana. Le clergé basque souligne l'écart entre l'identité basque et espagnole : « Le clergé basque et *abertzale* prennent des risques qu'un prêtre espagnol ne prendrait jamais »[4]. Ces personnages sont donc des vecteurs d'identité : de la même manière que l'image cinématographique façonne l'idée collective d'un lieu,

…….

3. *Toni : Tu hermano iba en la manifa.*
José Antonio : Ya lo sé.
Paco : Pero si es maqueto. ¿Para qué?
José Antonio : ¿Y qué?
Paco : Pues que os apellidáis Romero Cabezas Y para ser de la ETA hay que ser vasco y hablar en vaso.
José Antonio : Sí es vasco, nació en Vitoria, como yo.
Toni : Bua, ¡que Vitoria es España, chaval!

4. « *Ese clero vasco y abertzale que arriesga como jamás arriesgaría un cura español* ». *La línea invisible,* épisode 2.

l'accumulation de signes crée puis mobilise un imaginaire (Laffont et Prigent, 2011). Nous avons vu de quelle manière les discours médiatiques analysés « territorialisent » (Noyer et Raoul, 2011) *Euskadi* pour le marché espagnol, en élaborant principalement une image de ses habitants, enracinée dans la région à travers la narration, la caractérisation et la sélection d'éléments visuels. Cette territorialisation se matérialise non seulement dans le récit et par les personnages mais également dans des choix iconiques spécifiques qui conforment un « espace de représentation» cohérent (Harvey, 2006) : des éléments visuels tels que les usines abandonnées, les montagnes, la pluie ou les graffiti en faveur du terrorisme. Si les séries et films évoqués ci-dessus ont recours aux stéréotypes pour représenter les deux côtés du conflit à partir du point de vue du pouvoir, les documentaires, quant à eux, insistent sur cette imagerie.

Documentaire et fiction : les « supports de vérité »

Les fictions sérielles et les documentaires ici analysés mobilisent une certaine familiarité des spectateurs et spectatrices avec le paysage basque à travers des panneaux routiers, des localisations récurrentes (fortement industrialisés comme Eibar, Sestao, Lasarte, ou la plage de Donostia), des conversations à l'église ou dans les différents types de tavernes (des *Herriko taberna*, ou bars à *pintxos*). Ces éléments fonctionnent comme des textes-mémoire : ils sollicitent la familiarité et éveillent la mémoire de celles et ceux qui consomment les produits culturels (Holdsworth, 2010, p. 132).

Cependant le Pays basque est montré comme un lieu dangereux où le conflit est omniprésent. Cette représentation est solidement ancrée dans l'imagerie véhiculée par les gouvernements de José María Aznar (1996-2004) (Zallo, 2011, p.119). Cette vision se retrouve dans les personnages de fiction analysés et dans les documentaires, comme *El instante decisivo*, où des images très violentes tirées de la presse servent de générique.

Figures 4-16 : Photogrammes du générique du documentaire *El instante decisivo* (Teresa Latorre, 2020)

Ce docufiction met en lumière une cohérence dans la façon dont les personnages sont construits, soulignant l'héroïsme de Manuel Sánchez Corbí, officier de la *Guardia Civil*

d'ailleurs condamné en 1992 pour tortures contre un détenu de l'ETA, car il apparaît comme le protagoniste de la libération du surveillant pénitentiaire séquestré par l'organisation terroriste, José Antonio Ortega Lara. La série documentaire *El desafío : ETA*, d'Amazon Prime, s'inspire du livre *Historia de un desafío : Cinco décadas de lucha sin cuartel de la Guardia Civil contra ETA*, écrit justement par Manuel Sánchez Corbí et Manuela Simón, également membre de la *Guardia Civil*. Cette information n'apparaît pas d'emblée dans le générique d'ouverture mais seulement dans les crédits de la fin. Or, le fait de cacher partiellement la source d'inspiration va à l'encontre des principes éthiques de la création documentaire, fondés sur la confiance et sur le respect du destinataire (Nichols, 2017, p. 47). Ce point aurait dû être explicité : il ne s'agit pas d'un récit d'une expérience collective mais de l'histoire du conflit selon les *guardia civiles* qui l'ont subi.

El instante decisivo offre un discours univoque où les terroristes n'ont pas la parole, sauf quand l'ingénieur de l'ETA réalise qu'il n'y a plus d'issue pour lui et explique tout le mécanisme servant à cacher la planque afin de montrer son ingéniosité, faisant preuve de vanité. La rhétorique qui suit insiste sur l'idée de défaite de l'ETA, tel que le gouvernement de droite de l'époque le répète. La voix-off qui qualifie l'attitude de la société basque envers cette organisation met l'accent sur la haine, alors que les riverains qui apparaissent dans des images d'archives optent pour ne rien dire ou pour affirmer qu'il faut les aider, sans se positionner clairement. Se taisent-iels par peur, comme le suggère le documentaire, par indifférence, ou pour protéger les terroristes ? Les aident-iels par conviction ou par obligation ?

Dans ces documentaires, les témoignages renforcent la crédibilité des faits présentés (Delforce, 2004, p. 119), fondée sur des voix dites légitimes car les personnes concernées ont vécu de près les situations dont elles parlent et, dans *El instante decisivo*, aussi sur des acteurs et actrices connu·es du public basque et espagnol. C'est le cas de Urko Olazabal, qui joue le rôle d'*etarra* dans le documentaire et dans *Maixabel* (diffusé en France sous le titre *Les Repentis*), et celui d'un politicien du PP, Manuel Zamarreño, dans *Patria*. Le choix des acteurs et actrices se fait en dialogue avec le public : dans *Maixabel*, les deux protagonistes sont Blanca Portillo et Luis Tosar, deux des comédien·nes les plus primé·es en Espagne. Ce choix répond à des raisons artistiques ainsi qu'à une volonté de gagner les faveurs de la critique et d'attirer le plus grand nombre de spectateurs et spectatrices. Or, la prémisse de crédibilité se voit fortement compromise dans le cas de Luis Tosar car il ne parle pas le basque. Quand il chante « Xalbadorren heriotzean » dans la séquence finale – chanson en hommage à tou·tes les mort·es et facteur de communauté émotionnelle –, le *playback* est flagrant, comme le note Pablo Tocino (2021). Cette maladresse de la production ne prend pas en compte que les espaces sonores sont l'un des principaux vecteurs d'identité et de construction nationales au Pays basque (Ruiz Cano, 2019).

Le casting de Borja Cobeaga dans *Negociador* ou *Fe de etarras,* où les terroristes sont joués par des comédiens espagnols célèbres comme Javier Cámara ou Carlos Areces, permet de revoir avec ironie les traits de l'identité basque et renforce le pouvoir démystificateur de l'humour. C'est ce que confirme Laureano Montero, pour qui l'humour remplit une fonction « cathartique et thérapeutique » afin de permettre « d'éviter les pièges de pathos et du sensationnalisme dans lesquels sont tombés nombre de films précédents » (Montero, 2017, p. 376). Pour Santiago de Pablo, la comédie permet, en dehors d'*Euskadi*, de traiter le sujet à travers la dérision et la démythification (de Pablo, 2017, p. 395).

Conclusion

Au fil de cette analyse, nous avons constaté que les productions culturelles récentes autour du Pays basque – qu'il s'agisse de films de fiction, de documentaires ou de séries télévisées – contribuent à façonner la perception de cette région, son histoire récente et ses identités multiples, auprès du public espagnol, et plus largement international. Il ressort de notre étude que ces productions ont tendance à présenter une vision parcellaire et souvent stéréotypée du Pays basque, soulignant la division de la société basque, notamment en ce qui concerne le conflit lié à l'ETA.

Les personnages et les scénarios s'appuient fortement sur des représentations stéréotypées de l'identité basque, mettant en lumière des images négatives et parfois violentes. Les caractéristiques culturelles, sociales et politiques sont souvent réduites à des clichés simplistes. Ceux-ci incluent des représentations de violence et de radicalisation, ainsi que des images du Pays basque comme une région fermée et ancrée dans le passé. Ces représentations sont parfois en désaccord avec la réalité qui est celle de la modernisation et de l'ouverture internationale du Pays basque contemporain. En même temps, nous avons souligné le rôle des acteurs médiatiques majeurs en Espagne dans la construction de ces représentations. Ils ont tendance à produire des récits qui reflètent la vision du gouvernement central de l'État espagnol, contribuant à l'uniformisation du discours sur le Pays basque. Ceci souligne l'importance de la bataille pour le récit qui se déroule dans les médias, et les enjeux politiques et culturels sous-jacents. Cependant, ces représentations stéréotypées du Pays basque ne reflètent qu'une partie de la réalité de cette région complexe et diversifiée. Une analyse plus nuancée et approfondie de l'identité basque pourrait bénéficier de l'examen des productions des chaînes autonomiques diffusées au niveau régional, à la fois en castillan et en basque. De plus, une exploration des productions culturelles locales basques, qui abordent peut-être le sujet de manière plus nuancée et contextualisée, serait également bénéfique.

En conclusion, notre analyse ne se contente pas de souligner le pouvoir des médias et des productions culturelles dans la construction et la diffusion des représentations nationales, elle révèle surtout comment les récits dominants, façonnés par les forces politiques, culturelles et les acteurs médiatiques majeurs, exercent une influence déterminante sur la perception du Pays basque. Dans une région aussi riche que complexe, ces récits n'agissent pas seulement en tant que reflets simplistes de son identité : ils constituent également des outils puissants pour orienter, et même contrôler, la compréhension et l'interprétation de son passé, de son présent et de son avenir.

Références bibliographiques

ABC (2020), « Un año para recordar la lucha contra ETA en la televisión », édition du 19 octobre 2020, [en ligne], consulté le 10 septembre 2022, https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20201019-77.html

Amossy, Ruth ; Herschberg Pierrot, Anne (1997), *Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, Paris : Nathan.

Aumont, Jacques ; Bergala, Alain ; Marie, Michel ; Vernet, Marc (2001) [1983], *Esthétique du film*, Paris : Nathan.

Castelló, Enric (2009), « The Nation as a Political Stage: A Theoretical Approach to

Television Fiction and National Identities », *International Communication Gazette*, 71, p. 303-320, [en ligne], consulté le 11 mars 2024, https://doi.org/10.1177/1748048509102183

de Pablo, Santiago (2017), *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid : Tecnos.

Delforce, Bernard (2015) « Le constructivisme : une approche pertinente du journalisme », *Questions de communication*, 6, p. 111-134, [en ligne], consulté le 11 mars 2024, http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4345

Geertz, Clifford (2000) [1973], *The Interpretation of Cultures*, New York : Basic Books.

Gobierno, Vasco (1984), Censo de población y vivienda 1981 de la Comunidad Autónoma de Euskadi, Vitoria-Gasteiz : Gobierno Vasco D. L.

Hall, Stuart (1991), « The Local and the Global: Globalization and Ethnicity » (p. 19–39), in King, Anthony D. (ed.) *Culture, Globalization and the World System*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

Harvey, David (2006), « Space as a Keyword » (p. 70-93)., in Castree, Noel ; Gregory, Derek (eds), *David Harvey : A critical reader*, Londres : Blackwell

Hesmondhalgh, David (2002), *The Cultural Industries*, London/Thousand Oaks/New Delhi : SAGE Publications.

Holdsworth, Amy (2010), « Televisual Memory », *Screen*, Volume 51, Issue 2, p. 129–142, [en ligne], consulté le 11 mars 2024, https://doi.org/10.1093/screen/hjq007

Jahjah, Marc (2023), « Sorcellerie dans la télé (dite) réalité : genre, race et agencements médiatiques » communication présentée au séminaire *Genre, médias, pouvoir*, en ligne : Lirces, 7 avril 2023.

Jurado, Javier (2021), « Plafond de verre, maison propre. Femmes et classe dans les séries de la télévision publique espagnole (1989-1993) », Études de communication, vol. 57, n° 2, p. 225-242.

Jullier, Laurent, (2013) [2011], *L'Analyse de séquences,* Paris : Armand Colin.

La Razón (2020), « Iñaki Arteta: Si seguimos hablando de esto es porque se ha cerrado en falso el terrorismo », édition du 31 octobre 2020, [en ligne], consulté le 22 septembre 2022, https://www.larazon.es/espana/20201031/5bucj3lynbgpbe6ah54kezbeoi.html

Laffont, Georges-Henry ; Prigent, Lionel (2011), « Paris transformé en décor urbain », *Téoros*, 30/1, p. 108-118.

Montero, Laureano (2017), « La représentation de l'ETA dans le cinéma espagnol, une question explosive ? » (p. 365-382), in Bonnet, Nicolas ; Grégorio, Pierre-Paul ; Le Bouëdec, Nathalie ; Palau, Alexandra ; Smith, Marc (dir.), *Sociétés face à la terreur (de 1960 à nos jours). Discours, mémoire et identité*, Binges : éditions Orbis Tertius.

Nichols, Bill (2017), *Introduction to documentary*, Bloomington : Indiana University Press.

Níkleva, Dimitrinka (2012), « Educación para la convivencia intercultural », Árbor, vol. 188, n° 757, p. 991- 999.

Noyer, Jacques ; Raoul Bruno (2011), « Le « travail territorial » des médias. Pour une approche conceptuelle et programmatique d'une notion », Études de communication, 2011, vol. 37, n° 2, p. 15-46.

Ruiz Cano, Marina (2019), « Le théâtre basque contemporain comme vecteur d'identité », *L'Âge d'or*, n° 12 [en ligne], consulté le 15 septembre 2022, http://journals.openedition.org/agedor/5097.

Reuter, Yves (1989), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Sépulchre, Sarah (dir.) (2011), *Décoder les séries télévisées,* Bruxelles : De Boeck.

Tusell, Javier (2004), *El aznarato. El gobierno del Partido Popular (1996-2003).* Madrid : Santillana.

Tocino, Pablo (2021), « *Maixabel* triunfa en taquilla », *JNSP*, édition du 13 octobre 2021, [en ligne], consulté le 10 octobre 2022, https://jenesaispop.com/2021/10/13/420451/maixabel-triunfa-en-taquilla-pero-ojala-no-solo-en-taquilla/

Vázquez Montalbán, Manuel (2003), *La aznaridad*, Barcelone : Mondadori.

Zallo, Ramón (2011), *Estructuras de la comunicación y la cultura*, Barcelone : Gedisa.

Roubaix *en* « Zone Interdite ». Un journal régional dans les rets de la « mal-traitance médiatique » d'une ville

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Bruno Raoul

Bruno Raoul est professeur en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille (Laboratoire Gériico). Ses recherches portent sur la communication dans son rapport au(x) territoire(s). Il s'intéresse notamment au rapport médias/territoires, à l'espace public local et à la problématique des imaginaires territoriaux.
bruno.raoul@univ-lille.fr

Plan de l'article

Introduction
« La réalité de la menace islamiste en France » : Roubaix à l'index
La polémique au prisme du cadrage de la presse quotidienne régionale
L'image d'une ville à l'épreuve de la « vérité » de l'image
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

Considérant « l'emballement médiatique » qui a suivi la diffusion, sur une chaîne de télévision nationale, d'un reportage sur l'islam radical en France, l'article s'intéresse à la polémique qui a concerné la ville de Roubaix. L'analyse du discours de la presse régionale diffusée sur ce territoire a permis d'identifier un phénomène ici qualifié de « mal-traitance médiatique ». L'article explique comment le journal étudié, tout en en étant partie prenante, s'est trouvé aux prises avec la polémique, entre autres dans son soubassement politique. Sur la fin, au-delà de pointer le statut et le rôle de l'image dans son rapport à la « vérité » en matière journalistique, l'article reprend à son compte la question de la « responsabilité sociale des journalistes », en l'occurrence face au procès médiatique, à portée « altérisante », d'une ville.

Mots clés

Roubaix, polémique, médias, territoire, imaginaire territorial, islam radical.

Title

Roubaix *in* "Zone Interdite". A regional newspaper in the nets of the "media maltreatment" of a city

Abstract

Considering the "media uproar" that followed the broadcast, on a national television channel, of a report on radical Islam in France, the present article deals with the polemics that concerned the city of Roubaix. The analysis of the regional press discourse in this area allowed to identify a phenomenon considered here as "media maltreatment". The article explains how the newspaper studied, while being stakeholder, found itself at grips with the polemics, inter alia, in its political underpinnings. In the latter part, beyond pointing out the status and role of the image in its relationship to the "truth" in journalism, the article takes on the question of the "journalists' social responsibility", in this case, in the face of media trial of a city.

Keywords

Roubaix, polemic, media, territory, territorial imaginary, radical Islam.

Título

Roubaix *en* « Zone Interdite ». Un periódico regional dentro de las redes del « mal-trato mediático » de una ciudad

Resumen

Considerando « el frenesí mediático » que siguió tras la difusión, en una cadena de televisión nacional, de un reportaje sobre el islam radical en Francia, el articulo se interesa a la polémica que tuvo como tema la ciudad de Roubaix. El análisis del discurso de la prensa regional difundido en el territorio permitió identificar un fenómeno aquí calificado de « mal-trato mediático ». El articulo explica como el periódico analizado, siendo a la vez un actor implicado, se vio involucrado en la polémica, entre otras dentro de su dimensión política. En la parte final, mas allá de señalar el estatus y el papel de la imagen dentro de su relación a la « verdad » en el ámbito periodístico, el articulo toma a su cuenta la pregunta de la « responsabilidad social de los periodistas », en este caso frente al juicio mediático, al alcance « alterisante », de una ciudad.

Palabras clave

Roubaix, polémica, medios de comunicación, territorio, imaginario territorial, Islam radical.

Introduction

Considérant l'objectif affiché du dossier de la revue, nous nous proposons d'explorer la manière dont les médias participent de l'entretien de représentations territoriales en étudiant un processus médiatique de stigmatisation d'un territoire[1]. En l'occurrence, il s'agit d'approfondir l'exploration du rapport médias-territoire (Pailliart, 1993 ; Ballarini, 2012 ; Noyer, Raoul et Pailliart, 2013 ; Raoul, 2020 ; Bousquet et Amiel, 2021) à partir

1. Je tiens à remercier sincèrement les évaluateur·trices des deux premières versions de cet article. Leurs retours, éclairants, m'ont conduit à renforcer la problématisation en consolidant les appuis bibliographiques et théoriques et en affinant l'analyse du matériau. Je tiens également à remercier la délégation régionale de l'INA à Tourcoing (Nord) qui m'a permis d'accéder, sur place et avec ses équipements, au reportage évoqué dans cet article.

de « l'emballement médiatique » (Bastin, 2008) qui a suivi la diffusion par la chaîne M6, le dimanche 23 janvier 2022, dans le cadre de l'émission « Zone Interdite », d'un reportage intitulé « Face au danger de l'islam radical, les réponses de l'État » et réalisé à partir d'enquêtes faites dans trois villes différentes : Roubaix, Bobigny et Marseille. Nous allons le voir, une de ces trois villes, Roubaix, va particulièrement alimenter un débat médiatique ressortissant au domaine de la polémique (Charaudeau, 2017). Elle sera, en somme, mise à l'index, se trouvant associée, une nouvelle fois, à l'« islam radical » (Noyer, 2013) et à l'idée d'une intention « séparatiste » (Mohammed et Talpin, 2018) d'une partie de sa population, c'est-à-dire de mise en retrait sinon de défiance à l'égard des valeurs républicaines, tandis que les deux autres villes ne semblent pas avoir subi, quant à elles, une telle stigmatisation.

Relevant d'une « analyse communicationnelle des altérités territoriales » (Garcin-Marrou, 2018), cette exploration s'inscrit en écho au travail mené par Jacques Noyer qui, dans un texte paru en 2013, à partir d'une analyse d'un corpus télévisuel consacré à Roubaix, identifiait un *récit* associant « la ville à la déclinaison régulière des exactions qui s'y déroulent », au risque que se crée alors « un "effet de prisme" contribuant à structurer l'identité de l'espace urbain autour d'un trait dominant, non représentatif de l'image que peuvent en avoir, à l'interne, ceux qui le pratiquent » (Noyer, 2013, p. 170). En ce qui nous concerne, nous avons fait le choix, dans le cadre délimité de cet article, de nous centrer essentiellement sur la manière dont la presse quotidienne régionale diffusée sur le territoire de Roubaix, tout en y contribuant, a rendu compte de la « polémique ». Nous verrons ainsi de quelle manière, par un effet d'intertextualité médiatique, cette presse s'est trouvée aux prises avec ce que nous proposons d'appeler un phénomène de « mal-traitance médiatique ». Par une déclinaison verbale, l'expression s'entend de deux manières corrélées. Il s'agit d'une part de l'entendre au sens de « maltraiter » : nous allons le voir, il est question d'« habitant·es blessé·es », qui se sont senti·es malmené·es à travers la présentation de leur ville ou de leur rue. Quant à l'autre sens, qui renvoie à l'idée de « mal traiter », journalistiquement parlant, un sujet, il se dégage du procès formulé à l'encontre du choix fait par les auteur·es du reportage de privilégier un angle de traitement et une méthode d'enquête qui conduisent à exacerber la vision stigmatisée de la ville. En considérant ce verbe « traiter » dans un double sens, à savoir médiatique, d'une part, familièrement insultant, d'autre part, il s'agira alors d'étudier comment un territoire en vient à faire l'objet d'une « représentation altérisante » (Dalibert, 2018a).

Sur un plan méthodologique, nous avons donc constitué un corpus de la presse régionale quotidienne, *La Voix du Nord* et *Nord éclair*[2], en collectant, via essentiellement la base de données *Europresse*, mais aussi en « prenant en main » nombre d'exemplaires ou en accédant à l'édition en ligne, l'ensemble des articles parus du jour même de la diffusion du reportage, le 23 janvier 2022, à juillet 2022. Ce sont au total une soixantaine d'articles (version pour support papier et version en ligne) qui ont été analysés dans un premier temps, leur taille allant de la brève ou de l'encadré de quelques lignes à des textes couvrant une page entière de l'édition papier (photos incluses), de manière très exceptionnelle une double page. Étant donné l'ampleur de la polémique, nous avons également collecté un corpus d'articles de la presse nationale parus sur le sujet pendant la même période que, toutefois, nous n'exploiterons pas ici, sinon ponctuellement, étant donné le choix évoqué précédemment.

.....

2. Les deux titres relevant du même groupe de presse (Groupe Rossel La Voix), les rédactions sont mutualisées. Dès lors, et indépendamment des « unes », spécifiques pour chacun des deux quotidiens, on y retrouve chaque jour les mêmes articles, à quelques nuances près. Aussi, dans la suite de notre texte, nous écrirons couramment « le journal » pour évoquer de manière indifférenciée l'un et l'autre de ces deux quotidiens.

Nous avons procédé par une lecture systématique de l'ensemble des articles, avec la posture de l'analyste attentif au *télescopage du sens* que permet le travail sur corpus, c'est-à-dire, considérant que « lire le journal en analyste suppose […] une inscription temporelle qui n'est pas prévue par le texte » (Krieg, 2000, p. 78), en veillant à réinscrire le texte de chaque article dans la construction généalogique que permet l'analyse. Nous nous sommes ainsi attaché à être vigilant sur les intitulés et les contenus des articles relatifs au reportage et à ses conséquences, sur le cadrage retenu dans ceux-ci, les modalités de traitement, les termes employés, les propos rapportés, les signatures, les photos accompagnant les textes, etc., tout autant que sur la chaîne d'intertextualité temporelle que sous-tend une polémique. De la sorte, il s'est agi de procéder non par analyse de contenu mais par une analyse du discours des médias visant, à partir d'une attention à la « matérialité discursive », à dégager « la construction et la circulation sociales du sens » (Delforce et Noyer, 1999, p. 20 ; Krieg-Planque, 2007 ; Dalibert, 2018b) à la lueur de l'enchaînement et de l'articulation des articles. Ce faisant, nous nous sommes attaché non pas tant à « étudier les médias en faisant parler leur discours » (Marty, 2019, p. 81) qu'à faire parler le discours sur ce qu'il ne dit pas. En effet, par-delà « appréhender le discours comme intrication d'un texte et d'un lieu social » (Maingueneau, 2005, p. 66), la procédure inductive adoptée, fondée sur l'importance, toute particulière, accordée à l'intertextualité et à la perspective diachronique, donne aussi la possibilité de faire parler le matériau sur les silences du texte. Des silences que les entretiens réalisés avec deux des journalistes de la rédaction roubaisienne nous ont parfois permis de clarifier, quitte à reconsidérer ou à nuancer quelques résultats de l'analyse du discours du journal.

De fait, l'émission « fera événement » (Neveu et Quéré, 1996). Comme le relèvera le journal lui-même, et conformément, du reste, à l'énoncé de son cadrage, elle s'invitera dans la campagne présidentielle puis dans celle des législatives, la polémique se saisissant notamment à cette aune. Cet élément de contexte étant précisé, l'objectif que nous nous fixons ici est de comprendre, en faisant résonner des travaux antérieurs, comment un imaginaire territorial est, en définitive, venu surdéterminer le traitement médiatique d'une question sociale (Boyer et Lochard, 1998 ; Noyer, 2013 ; Garcin-Marrou, 2018 ; Raoul, 2020). Dans un premier temps, nous nous centrerons sur le volet du reportage consacré à Roubaix en expliquant notamment de quelle manière il participe d'un processus d'altérisation de la ville. Puis, dans une deuxième partie, nous dégagerons les principaux enseignements tirés de l'analyse de corpus en mettant ici l'accent sur les premiers jours de la polémique, période de sa plus forte intensité. Par-delà faire état de ses différentes phases, nous relèverons tant le rapport affectif au territoire qu'elle révèle que la tournure politique et vindicative qu'elle recèle. Dans une troisième partie, tout en poursuivant l'analyse, nous examinerons notamment le statut et le rôle de l'image dans son rapport à la « vérité » en matière journalistique puis nous questionnerons des silences identifiés dans le texte du journal régional. Une préoccupation qui nous conduira à la conclusion que, derrière une telle polémique, c'est une nouvelle fois la question de la « responsabilité sociale des journalistes » (Delforce, 1996 ; Rabatel et Koren, 2008) qui est posée, en l'occurrence face au procès médiatique de l'image d'une ville.

« La réalité de la menace islamiste en France » : Roubaix à l'index

Une accroche stigmatisante

L'émission s'ouvre par une séquence d'environ 2 minutes et 20 secondes cadrant les grandes lignes du reportage : une enquête d'un an « sur la réalité de la menace islamiste en France ». La voix off introduit le sujet en accompagnement d'images de personnes – au

visage flouté – portant des tenues musulmanes (voile, abaya, qamis) ou de policiers et de juges en intervention dans une école coranique. Elle se fait prévenante : « Sur les quatre millions de musulmans que compte la France, une minorité pousse par tous les moyens la communauté à se replier sur elle-même. » Mais, très vite, sur fond d'une musique lugubre, par quelques brefs extraits d'entretiens, le ton est donné sur l'orientation globale du reportage, à l'instar d'émissions antérieures prêtant à une instrumentalisation du « référent islamique » (Deltombe, 2007, p. 77). La séquence reprend ainsi une image d'archives tirée du site « Islam&Info. L'info par le Musulman, pour le Musulman » montrant un homme d'une quarantaine d'années qui porte une assez longue barbe caractéristique de l'apparence masculine musulmane et qui professe : « *Un jour il faudra penser communautaire, un jour il faudra penser même à avoir nos banques, notre monnaie locale, un jour il faudra penser grand !* » Certes, dans la foulée, le reportage contrebalance une telle prise de position par le commentaire tranché d'un recteur d'une mosquée : « *Les islamistes, ils ont kidnappé leur religion, ils ont pris la communauté musulmane en otage. L'islamisme, c'est la maladie de l'islam.* » La suite de cette séquence, où se devinent des images prises en caméra cachée, n'en est pas moins à teneur stigmatisante. Sachant que le sujet est relatif à la situation en France, on peut ici d'emblée relever qu'elle ne mentionne le nom que d'une seule ville : « À Roubaix, nous sommes tombés sur un scandale qui mêle politique et religion. » Le commentaire s'énonce alors sur fond d'images filmées depuis une voiture qui montrent, tout d'abord, des hommes vêtus de qamis marchant devant un mur en briques rouges caractéristique des enceintes des anciennes usines de la ville, puis la grille d'entrée d'un ancien établissement scolaire surplombée d'un écriteau de la mairie et devant laquelle passent des femmes voilées accompagnées d'enfants. Ce sont là autant d'indices visant à illustrer, en les contextualisant spatialement, les pratiques religieuses couvant le scandale en question, autant d'indices par lesquels la ville se trouve associée à l'islam radical. Un homme au volant d'une voiture affirme ensuite sur un ton percutant : « *C'est une association qui est gérée avec des fonds publics, de l'argent public qui, sous prétexte de cours de soutien scolaire effectue en réalité des cours coraniques.* » À l'issue de cette séquence, la présentatrice de l'émission, Ophélie Meunier, apparaît à l'écran. Très vite, elle indique les trois villes de l'enquête : « Nous irons notamment à Roubaix, à Marseille et à Bobigny en Seine-Saint-Denis. » Et, tout aussi vite, le contexte politique du moment est précisément souligné : « À trois mois de l'élection présidentielle, le sujet est au cœur du débat. Alors, quelle est la réponse de l'État ? » Elle précise qu'elle rencontrera le ministre de l'Intérieur « juste après ce documentaire ».

Roubaix au prisme de « Zone Interdite »

Sur fond d'une première vue d'ensemble sur une zone d'entreprises et de quelques maisons, le reportage s'ouvre abruptement par ces mots formulés en voix off : « Roubaix, 98 000 habitants, est la ville du multiculturalisme. Il y a douze églises, un temple protestant et sept mosquées. Environ 40 % des habitants sont musulmans. Ici, tout le monde cohabite. Mais un rapport du gouvernement daté de 2019 pointe un repli communautaire dans certains quartiers de Roubaix. » Après une série d'images présentant une rue de la ville, puis chacun des types d'édifices mentionnés, notamment des mosquées, puis des images de femmes vêtues de jilbabs marchant dans la rue, une autre image se distingue par son éloquence, elle suffit en elle-même à illustrer, sinon caractériser, un tel « repli communautaire » : la vue est prise de l'intérieur d'une voiture, en caméra cachée, elle montre, en très légère contreplongée, une petite dizaine d'hommes, certains vêtus de qamis, en train de prier sur le trottoir d'une rue assez étroite en faisant dos au mur d'une usine désaffectée et sur lequel se distinguent, dans le cadre d'anciennes fenêtres murées, quelques graffs colorés. La musique, toujours aussi lugubre, vient rajouter une atmosphère d'accablement à cette image de paysage urbain sinistre, à ce *décor d'altérisation* (Rigouste,

2004 ; Hancock, 2008 ; Garcin-Marrou, 2015). Le commentaire se poursuit en appui de ces images, avant de présenter celui qui va être un des guides des auteur·es du reportage dans la ville : « Amine Elbahi est né à Roubaix. Ce juriste en droit public de 25 ans s'inquiète d'un communautarisme qui basculerait doucement vers l'intégrisme. En l'espace de cinq ans, il a vu certaines rues de sa ville se transformer : "*Là on va au niveau de la rue de Lannoy à Roubaix. C'est l'une des plus grandes rues… puisqu'elle amène vers le centre-ville*". » S'ensuit de sa part un commentaire à l'intonation adjectivale concernant différentes boutiques : « *boucheries hallal* », « *boulangerie-pâtisserie orientale* », « *hammam oriental* », « *librairies islamiques* ». Le jeune homme s'érige alors en procureur : « *C'est aussi d'une certaine façon un appel à s'exclure de la communauté nationale […]. Ce communautarisme, il fait mal à la société française parce que ça nourrit, d'une certaine façon, l'islamisme radical.* » L'intonation appuyée du verbe est soutenue par autant d'images qui visent à caractériser le lieu. Ce sont là autant de procédés par lesquels la rue en question est figurée en territoire inquiétant, sinon menaçant (Rigouste, 2004 ; Deltombe, 2007 ; Garcin-Marrou, 2015). Les images suivantes, prises en caméra cachée (l'indication en est faite à l'écran), montrent une vue d'ensemble de l'intérieur d'une boutique vendant différents types d'objets avant de s'arrêter en gros plan sur quelques poupées sans visage : « Des jouets d'un genre très particulier, qui, dès le plus jeune âge, tendent à façonner l'esprit des enfants » dit la voix off. Ici aussi, le reportage érige en étrangeté ces poupées exposées dans la boutique, comme si le procédé de la caméra cachée en tant que tel avait permis de lever le voile sur leur signification religieuse.

Un peu plus tard, le reportage revient vers A. Elbahi qui, une de ses sœurs ayant rejoint l'État islamique en 2014, témoigne de son combat contre l'islam radical : « Il a mis au jour un scandale qui mêle argent et islamisme. Après un an d'enquête, il révèle que la mairie finance une association qui ferait du prosélytisme religieux auprès de jeunes enfants », une association hébergée dans des locaux appartenant à la ville. Par la suite, les propos recueillis en caméra cachée auprès d'une responsable de l'association puis auprès d'un groupe de femmes, toutes vêtues du voile, accréditent la thèse du scandale. Les images qui suivent (des femmes voilées dans les rues de la ville, puis une photo du président de l'association, le visage flouté) sont soutenues, ici aussi, par une musique d'une intrigante tonalité métallique. Le procédé narratif, dont participe la méthode d'enquête par caméra cachée, produit à nouveau, à l'instar de « scènes de télévision en banlieues », une « vision à dominante dramatisante » (Boyer, Lochard, 1998, p. 112).

En prolongement de cette séquence, la caméra montre tout d'abord, filmés d'une voiture roulant à faible allure, nombre d'hommes, plusieurs en tenue islamique, avançant dans une rue bordée par la façade décrépite d'une ancienne usine en briques rouges. Tenant le volant, on devine un personnage, tandis que défilent alors à l'écran des images tournées dans un quartier ancien de Roubaix qui conduisent à une mosquée récente construite au cœur même de la cour de cette ancienne usine : « Bruno Renoul est journaliste à la Voix du Nord. Il a enquêté plus d'un an sur l'association AAIR : "*Alors, ici, c'est la mosquée Abou Bakr, qui est une mosquée de tendance salafiste à Roubaix […]*". Il nous explique qu'en 2013, le directeur décide de quitter l'école coranique de la mosquée pour en créer une nouvelle, qui fera du soutien scolaire, et en plus, sera laïque. » Le journaliste précise alors que cette activité de soutien scolaire officiellement déclarée et bénéficiant de subventions publiques dissimulait un enseignement coranique. Peu après, interviewé dans son bureau, il reconnaît que, au terme de sa propre enquête, il a parlé de « *politique de l'autruche* » de la part du maire. Tout en se montrant prudent devant l'idée de « *clientélisme* », il déclare : « *Je pense que le maire de Roubaix a très très peur de se mettre à dos une certaine partie de l'opinion musulmane. Il doit penser qu'il y a un électorat musulman à Roubaix. Et donc, il préfère le plus souvent se taire pour pas prendre de risque.* » Quand bien même sa présence dans le reportage

dure moins de deux minutes, le journaliste n'en est pas moins ainsi positionné comme autre protagoniste à charge concernant le scandale figurant au cœur de la séquence consacrée à Roubaix.

Celle-ci se termine en redonnant la parole à A. Elbahi qui, non seulement dénonce alors, face caméra, « *le silence de la mairie sur cette affaire* », mais pointe aussi la responsabilité institutionnelle et politique de manière plus générale par absence de prise en compte sérieuse de signalements effectués. Le « juriste », selon la désignation retenue au début du reportage, lance alors un « *message d'alerte* » devant un tel « *déni* ». Le reportage se fait ainsi caisse de résonance médiatique pour la cause que défend le jeune homme, mais aussi, en définitive, sans qu'il n'en soit cependant fait mention, pour une personne à l'ambition politique, nous allons le voir, déjà affirmée.

Cette séquence ne dure qu'une vingtaine de minutes sur un reportage d'un peu plus d'une heure et demie. Elle n'en a pas moins fait ressortir une image disqualifiante de la ville, engendrant un « emballement médiatique » tout autant qu'une instrumentalisation politique.

La polémique au prisme du cadrage de la presse quotidienne régionale

Du procès (juridique) d'une « affaire »…

Dans son édition du 23 janvier, c'est-à-dire le jour même de la diffusion de l'émission, programmée en soirée, le journal titre : « L'affaire de l'AAIR dans Zone Interdite, ce soir sur M6. » En rappelant que, en 2015, l'émission de M6 avait déjà consacré une enquête à Roubaix « pour illustrer "*le nouveau visage des ghettos*" », un « reportage [qui] avait rapidement basculé sur le thème de l'islam », la brève laisse entendre l'existence d'un passif en relevant que le nom de Roubaix est médiatiquement associé à « ghettos » et à « islam ».

Dès le lendemain de la diffusion, le 24 janvier, le journal reprend dans son édition papier un article signé de Bruno Renoul et publié la veille au soir sur son site : « À une semaine du procès AAIR, Zone interdite enfonce le clou. » Dans un premier volet, remettant tout d'abord en perspective l'affaire dont il s'agit, l'article donne l'impression que le journal décrypte avant tout le reportage, extraits de témoignages et propos du maire à l'appui, comme accréditant sa propre enquête sur l'association. Sous un intitulé rappelant quelques images précises, « De vives réactions sur les poupées sans visage », le deuxième volet propose quant à lui une vision plus étendue du reportage. Chacun des deux volets est accompagné d'une photo tirée d'un arrêt sur images du film : la première représente un extrait d'un carnet de correspondance (avec mention « apprendre la sourate de al fatiha »), la seconde une poupée sans visage sur laquelle se superpose une mention écrite : « Les yeux, la bouche et le nez ne sont pas dessinés. » L'article s'en tient ici à un registre descriptif, ne laissant place à aucune touche critique à l'encontre du reportage.

Pour autant, ailleurs dans le journal, dans un texte publié en rubrique « Point de vue », le même journaliste part d'un constat : le reportage, « en partie dédié à Roubaix, déchaîne les passions ». Il pointe d'abord les réactions venant notamment des « habituels contempteurs de la ville, souvent de droite dure ou d'extrême droite ». Il vise donc ici de manière très critique ceux qui vont, en somme, souffler sur les braises rallumées par M6. Il s'agit ensuite de s'intéresser à l'autre extrême qui, « dénonçant la mauvaise image donnée de Roubaix » ou la « "stigmatisation" des musulmans », continue à fermer les yeux sur le problème. Au détour d'une phrase, le journaliste accrédite quant à lui la thèse du reportage en relevant que « le film pointe du doigt la montée d'un islam radical, pas

les musulmans dans leur ensemble ». Déplorant enfin le fait que l'« on a entendu peu de voix équilibrées sur ce sujet, tabou à Roubaix », il entend alors se positionner avec un souci d'équilibre : « Or oui, Roubaix c'est aussi ça » et il s'agit de « s'en inquiéter » ; « Mais non, Roubaix ça n'est pas que ça : c'est aussi un islam paisible, une riche vie associative et culturelle […] ». Cela dit, à aucun moment, il ne manifeste un point de vue distancié, critique, vis-à-vis du reportage[3], pas plus qu'il ne fait mention de sa propre contribution.

Le lendemain, le mardi 25, *La Voix du Nord* titre en haut de « Une » « Roubaix. Zone interdite : le maire dénonce "l'amalgame" », tandis que *Nord éclair* en fait son titre principal de « une ». Le chapeau qui suit ici le titre ouvre sur un autre aspect des réactions d'indignation suscitées par « l'image "caricaturale" » donnée de la ville. En pages intérieures, l'article principal sur le sujet, signé d'un autre journaliste de la rédaction locale, rappelle d'emblée que le reportage « a pris d'entrée la ville de Roubaix en exemple ». Puis il rend compte d'un communiqué que le maire, Guillaume Delbar, a publié la veille sur sa page Facebook et par lequel, tout en reconnaissant qu'il a pu « *avoir été trompé* » ou a pu « [se] *tromper* », il dénonce « *l'amalgame entre musulman, islam, islamisme et terroriste* [qui] *est repris par des populistes qui font naître des sentiments de haine dans un pays inquiet* ». Après avoir pointé le contexte de la campagne présidentielle, le propos de l'édile, tel que le rapporte le journal, se fait cinglant : « *Et dans un moment où l'invective est plus entendue que la nuance, le "Roubaix bashing" continue de plus belle, au détriment d'abord de ses habitants et de ceux qui agissent, sur le terrain.* » Se disant triste, « *et en même temps rassuré* » par les réactions des Roubaisiens, le maire poursuit : « *comme moi, ils aiment cette ville et sont lassés que son image soit prise en otage.* » En évoquant la réaction du maire, le journal en vient donc à mettre centralement en avant la question de l'image de la ville mais sans qu'elle ne fasse jusqu'alors l'objet de remarques et d'une analyse de sa part. Ce faisant, en rapportant la parole de l'élu sur le « *Roubaix bashing* », il se fait le relais de la dénonciation de la maltraitance médiatique dont la ville fait une nouvelle fois l'objet.

… à l'affaire d'un procès médiatique

Après la réaction du premier édile, place à celle des habitant·es. Le mercredi 26 janvier, le journal titre dans une de ses pages « Région » : « Après "Zone interdite" : "Ça fait mal de voir notre ville pointée du doigt" », tandis qu'une double page consacrée à Roubaix s'intitule : « Des habitants blessés par l'image désastreuse laissée par Zone interdite. » Si les titres laissent entendre l'idée d'une blessure, les chapeaux, à la tonalité à la fois incisive et empathique, évoquent quant à eux la « colère », l'« indignation » et la « tristesse » des habitant·es. Le cadrage est ainsi d'un tout autre registre que celui de la veille et de l'avant-veille. Et c'est donc par l'entrée « habitants » que les lignes du journal se font le relais appuyé d'une posture critique vis-à-vis du reportage. L'heure est dorénavant à une approche par l'affect, le traitement médiatique met au cœur du sujet la dimension sensible du territoire.

Témoignages à l'appui, les articles du jour, signés de trois journalistes de la rédaction

…….

3. Quelques jours plus tard, dans un entretien à l'hebdomadaire *Marianne* (*Marianne.net*, 3 février 2022), il précisera que, pour sa part, il « ne l'[a] pas trouvé spécialement caricatural » (https://www.marianne.net/societe/laicite-et-religions/le-journaliste-de-roubaix-present-dans-zone-interdite-raconte-les-intimidations-en-islamophobie, consulté le 26 octobre 2022). À la même date, c'est une tonalité plus critique dont fait état *Arrêt sur Images*, un site d'information qui l'a également interviewé : « À l'arrivée, il [B. Renoul] avoue "ne pas s'être totalement retrouvé dans le style" du reportage, notamment à cause de l'utilisation des caméras cachées, qui "donnent une impression d'angoisse", et du floutage des clients qui fait que "tous les musulmans ont le même visage" » (« M6 et l'islam radical : opération com' pour Darmanin », *Arrêts sur Images*, 3 février 2022. https://www.arretsurimages.net/articles/m6-et-lislam-radical-operation-com-pour-darmanin, consulté le 7 mai 2023).

roubaisienne[4], font entendre la voix de ceux et celles qui, vivant au cœur des quartiers roubaisiens, ont l'expérience de la ville. Par-delà cette autre image de Roubaix ainsi mise en avant, certains témoignages reconnaissent toutefois l'existence de pratiques intégristes, tout en déplorant des « visées politiques et électorales ». Un article est plus spécifiquement consacré à la réaction de commerçants de la « rue de Lannoy », « vent debout contre le documentaire de "Zone interdite" ». Signé de Mathieu Lorriaux, il y est particulièrement question des réactions suscitées par le recours à la « caméra cachée » (le terme y est bien visible comme intertitre). C'est donc plus de deux jours après la diffusion du reportage, alors même que la polémique bat son plein, que sont pointées, par le biais de paroles rapportées, les « méthodes » adoptées pour la réalisation du reportage. Cela dit, le journal ne se positionne aucunement lui-même à ce sujet. D'ailleurs, à côté de cet article, dans la même page, figure à nouveau le texte de B. Renoul « Roubaix aussi ça mais pas que ça » déplorant le « peu de voix équilibrées sur ce sujet ». Pas plus lors de cette republication, il n'y est question d'un quelconque point de vue critique à l'encontre du reportage de M6.

Dans un « Point de vue » signé de M. Lorriaux et publié le même jour, après avoir rappelé que, en 2013, le *New York Times* décrivait Roubaix « comme un modèle de multiculturalisme », le texte met en évidence une discordance entre l'article de ce journal étasunien et le reportage de M6. Il se veut poser un questionnement avec une posture de neutralité, donc sans trancher sur cette discordance. Il n'empêche, il fait état d'un « documentaire à charge présent[ant] une ville gangrenée par le communautarisme et le prosélytisme d'un islam radical ». Entre déploration d'une absence de « voix équilibrées » et reportage « à charge », les lignes du journal peuvent ainsi progressivement donner l'impression de divergences d'appréciation de ce dernier au sein même de la rédaction roubaisienne.

Derrière le « fixeur », l'ambition médiatique d'une jeune figure politique

Ce même mercredi 26, le site du journal consacre un article à Amine Elbahi, « le poil à gratter de Roubaix mis en lumière par Zone Interdite ». Le chapeau rend compte de la percée médiatique du personnage en même temps qu'il informe sur la menace qui le vise : « Retour sur le parcours de ce "bon client" des caméras, touche à tout, militant politique et associatif, marqué par le départ de sa sœur en Syrie. Et aujourd'hui menacé de mort pour ses engagements. » Le portrait, brossé par B. Renoul, est plutôt avenant : « Il n'a que 25 ans mais s'exprime avec l'aplomb d'un homme politique aguerri […]. Son rôle de "fixeur" d'une émission décriée, depuis, pour son manque de nuances, lui a valu des inimitiés à Roubaix, mais l'a propulsé sur tous les plateaux télé. […]. *"Je ne regrette pas d'être passé dans Zone interdite même si je trouve que ça manquait de mesure et de nuance de la part de M6,* nous confie-t-il. *Ce que j'ai pointé du doigt, c'est une minorité. La quasi-totalité des musulmans de ce pays aiment la France". »* Cette confidence relatée, et après avoir donné quelques brèves indications sur sa famille, le journaliste rappelle son engagement politique (la « droite républicaine ») ainsi que sa trajectoire militante au niveau local (tout d'abord soutien puis ensuite opposant à Guillaume Delbar, jusqu'à soutenir, contre ce dernier, « le candidat d'union de la gauche » aux municipales de 2020) et au niveau national (momentanément, « référent jeunes dans le Nord » pour un candidat de la primaire à droite pour la présidentielle de 2017).

Au terme de l'article, illustré de quelques photos, il en ressort le portrait d'un jeune homme qui, de différentes manières, par-delà une implication locale et militante affirmée, sait faire montre d'un sens affiné de la visibilité médiatique tout autant qu'il

…….

4. B. Renoul nous a expliqué que, en ce qui le concerne, rédacteur en chef adjoint, il était à ce moment-là « aux commandes » au sein de la rédaction roubaisienne et qu'il ne pouvait donc lui-même être sur le terrain.

est animé d'une ambition politique que ne manque pas de relever le journaliste en conclusion : « Élu, souhaite-t-il d'ailleurs l'être un jour ? Il y songe, forcément. En janvier, il a présenté ses vœux aux habitants de Roubaix et Wattrelos, deux villes qui constituent la 8e circonscription du Nord. À cinq mois des législatives, ça n'est pas innocent. Mais pour l'heure, il n'a pas encore franchi le Rubicon. "*Je garde en tête que je n'ai que 25 ans. Je consulte, je prends mon temps. Et je n'oublie pas qu'on peut agir sans être élu*". » « Prendre son temps » ? À peine trois semaines plus tard, il sera officiellement investi candidat LR pour cette circonscription après être intervenu, le dimanche 13 février, dans un grand meeting parisien de la candidate de ce parti pour l'élection présidentielle, Valérie Pécresse.

De cet article, nous retiendrons trois autres enseignements : s'il rappelle que l'émission a été décriée, le lecteur ou la lectrice ne saura toujours pas quelle est la position du journal, comme instance énonciative, à ce sujet, qui n'a porté aucun jugement critique sur le reportage ; on y découvre qu'A. Elbahi a, quant à lui, émis des réserves à l'encontre de l'émission dans le cadre d'un échange qu'il a eu avec B. Renoul (« nous confie-t-il ») ; on apprend ensuite que, très jeune, il a eu un engagement politique auprès de celui qui deviendra maire mais dont il s'éloignera très vite, un engagement qu'il poursuivra en s'investissant auprès d'autres responsables politiques. Ce que le reportage de M6 n'a pas mentionné. Un saisissant silence que, au demeurant, le journaliste de *La Voix du Nord* ne pointe pas en retour, pas plus que son journal. Ainsi A. Elbahi n'est-il pas « *un simple citoyen, […] issu d'un quartier populaire* », comme il se présente sur certains plateaux de télévision, il n'est pas seulement « juriste », il a déjà derrière lui une implication politique de quelques années et une certaine expérience des médias. « Bon client » des chaînes d'information en continu, il fait partie de ces locuteurs qu'affectionnent de tels médias, accédant « à une visibilité publique en regard de paramètres (conformité au savoir-parler médiatique, télégénie) dotés d'une autonomie relative par rapport aux critères normatifs (représentativité politique ou sociale) qui organisent le débat public dans les sociétés dites "démocratiques" » (Boyer et Lochard, 1998, p. 27). Après seulement quelques semaines de présence médiatique assez intensive à la suite de la diffusion du reportage, il ressort ainsi, concernant le personnage, l'impression d'une propulsion politique certes soudaine, mais non dépourvue d'une assise antérieure savamment réfléchie en termes de communication politique.

Que ce soit dans les semaines précédant l'élection présidentielle puis, dans la foulée, celles précédant les élections législatives, du fait de sa candidature à la députation, son nom se retrouvera assez régulièrement dans les lignes du journal. Et quasi inévitablement, par association, le reportage reste, pourtant plus de quatre mois après sa diffusion, une référence centrale du débat des législatives sur la circonscription concernée, y compris au moment de commenter les résultats du premier tour.

Par-delà les mots de la polémique, les maux des menaces… et de la politique

Le 27 janvier, dans son édition en ligne, le journal fait état de la tournure à nouveau édifiante des conséquences du reportage : « Après "Zone Interdite", le maire dénonce les menaces dont il fait l'objet. » L'article, qui sera repris dans l'édition papier du lendemain, est accompagné d'une photo de l'élu, visage avec masque, dans une posture d'homme visiblement affecté, abattu. Ne donnant aucun repère de date ni de lieu concernant cette dernière, la légende est à l'avenant : « Le maire Guillaume Delbar décrit un déferlement de haine depuis dimanche. » L'article est signé de Marc Grosclaude, de la rédaction de Roubaix, lequel se montre en empathie avec le maire en faisant part de l'émoi que suscitent les menaces qu'il a reçues. Le journaliste rapporte ainsi le contenu du témoignage que lui a adressé l'édile avec toute la cruauté, « glaçante », des propos dont il rend compte. Par-delà le trait insultant des extraits des messages, leur trivialité, restituée de manière

brute, renforce ainsi la tonalité saisissante du texte : « *"S'il arrive quelque chose à Amine Elbahi qui un courage inouïe face à ta lâcheté qui caractérise le porc que tu es, tu le paiera cher, tu en sera le responsable.(sic)"*. Guillaume Delbar parle de *"plus d'une dizaine"* de messages de ce type chaque jour. » En rapportant ce témoignage, attestant d'un affranchissement « des règles ordinaires de la civilité » (Mercier, 2015, p. 150), le journal apparaît aussi comme le lieu d'un réquisitoire du maire contre celui qui n'est autre qu'un de ses anciens soutiens (A. Elbahi), quand le premier indique que lui-même et son épouse ont été menacé·es de mort par « *un individu dangereux […] via la page Facebook du lanceur d'alerte qui tourne actuellement en boucle dans les médias depuis dimanche soir* ». Ici, ce n'est donc plus la question de l'image de la ville qui ressort, mais celle d'un conflit cinglant, à teneur vindicative, entre deux adversaires politiques. Au terme de l'article, le maire apparaît en définitive dans la position de celui qui alerte à son tour en dénonçant ceux qui ouvrent « *la voie à un déferlement qu'on ne maîtrise plus* ». Sans être nommé, A. Elbahi est ici très directement visé.

Le lendemain, dans l'édition en ligne, la polémique ressort à nouveau dans sa dimension nationale dès l'annonce du titre de l'article : « Pour Éric Zemmour, "Roubaix, c'est l'Afghanistan à deux heures de Paris" » (*La Voix du Nord.fr*, 28 janvier 2022). L'article rapporte l'échange houleux entre le candidat d'extrême droite lors d'un débat avec un de ses concurrents pour la présidentielle, Jean-Luc Mélenchon, sur le plateau d'une chaîne nationale, C8, la veille au soir. La formule que reprend le titre avait déjà connu une audience nationale dès le début de la semaine, le lundi 24 en tout début d'après-midi, *Le Figaro* titrant alors une tribune d'É. Zemmour par cet énoncé-choc que le candidat avait tweeté deux heures plus tôt. Signe que, sitôt après la diffusion, un processus de récupération et d'instrumentalisation politique était engagé, conformément du reste à la logique de l'« amorçage » médiatique (Derville, 2017).

L'image d'une ville à l'épreuve de la « vérité » de l'image

De l'image d'un « scandale » au procès de l'image

Dans l'édition en ligne du 28 janvier, et dans celle papier du lendemain, le journal annonce : « Après l'émotion, les réponses de la réalisatrice de "Zone interdite". » Le titre et le chapeau laissent entendre un entretien qui entend prendre de la distance par rapport au registre « émotionnel ». Il est mené par B. Renoul qui, quelques semaines plus tôt, se faisait donc guide de cette même réalisatrice autour d'une mosquée dans la ville.

Au début de l'entretien, le journaliste faisant observer qu'« [à] Roubaix, beaucoup de voix se sont élevées pour dénoncer une stigmatisation de la ville », elle adopte une posture de déni à ce sujet tout autant que concernant l'idée d'« amalgame », insistant sur le fait d'avoir parlé « de courants minoritaires de l'islam ». Elle reconnaît y avoir été bien accueillie. Et se défend également en rappelant en avoir parlé comme « ville multiculturelle dans laquelle les religions cohabitent ». Elle insiste avoir mis l'accent sur « certaines rues », « où on observe un repli communautaire » dit-elle. Du reste, en revendiquant un angle de traitement, « les atteintes à la laïcité et le séparatisme », elle conteste avoir fait « le portrait de Roubaix », qui aurait relevé d'un autre angle précise-t-elle.

Par-delà la volonté de se défendre, elle se fait accusatrice. En pointant que l'essentiel des critiques a concerné « les poupées de la rue de Lannoy », « et que personne ne parle du cœur du film qui est l'affaire AAIR », elle tend à euphémiser la portée des images du reportage. Pourtant, ce sont bien des gros plans sur ces poupées, tout comme sur une page d'un cahier de correspondance ou, sur un autre registre, des vues sur des hommes en prière dans une rue de la ville qu'offre le reportage, des images, parmi d'autres, que,

du reste, reproduira le journal lui-même. Certes, le surlendemain de la diffusion, en traitant des réactions à Roubaix, il donnera une vue autrement plus large de la boutique proposant ces jouets (comme, d'ailleurs, l'avait fait le reportage avant de faire le gros plan sur les poupées) pour resituer les objets « poupées » parmi d'autres, faisant ainsi œuvre de dédramatisation. Il en ressort que cette focalisation de la caméra sur ces poupées tient avant tout d'une représentation des auteur·es du reportage, le recours à la caméra cachée confortant l'effet de dénonciation. En d'autres termes, pourquoi euphémiser l'écho de ces images volées alors même que l'intention semble bien avoir été qu'elles aient un tel écho ? Autant d'images qui participeront de l'« emballement médiatique » qui court depuis le début de la semaine et sur lequel, au demeurant, l'entretien publié fait totalement l'impasse. Ce alors que, quasi dans le même temps, B. Renoul lui-même ne manque pas de souligner la « mécanique » d'un tel emballement dans l'entretien qu'il a accordé à l'hebdomadaire *Marianne*. À l'appui de l'analyse de Gilles Bastin, nous rappellerons ici que cette notion d'« emballement médiatique » telle qu'elle a cours dans le jargon journalistique a toutes les caractéristiques du mot-écran, son usage participant, explique le chercheur, d'une « forme de déresponsabilisation des journalistes » en tant qu'il signifie « un phénomène quasi naturel contre lequel il semble vain de lutter » (Bastin, 2008, p. 102).

Quand le journaliste l'interroge sur le procès en « sensationnalisme » formulé à l'encontre du film, la réalisatrice répond tout d'abord qu'elle peut comprendre les critiques concernant la forme adoptée, avant de faire observer : « Mais les caméras cachées sont parfois nécessaires pour montrer la vérité. Je dis souvent qu'elles sont à la télévision ce que les crayons sont à la presse écrite. Parfois on est obligé de les utiliser si on veut montrer ce qui se passe vraiment. » L'image, ici volée, attesterait donc de « la vérité », tout comme la plume du reporter de presse écrite. Résonne ici d'emblée cette observation critique de Patrick Charaudeau : « *Dans les médias, le moyen le plus efficace de désignation est l'image qui, dans l'imaginaire social participe de cette illusion de* vérisme*, faisant prendre ce qui représente l'objet (le "representamen") pour l'objet lui-même* » (Charaudeau, 2005, p. 71-72). En appui de cette réflexion, nous ferons observer que, en l'espèce, c'est bien le propos de la réalisatrice qui, en voix off, donne sa signification à l'image des poupées, ou le propos d'un interviewé qui interprète les signes des façades des boutiques d'une rue. En d'autres termes, c'est le « statut argumentatif des images » qu'il convient d'interroger. À ce sujet, Édouard Bouté et Clément Mabi (2020, p. 48) ont bien rappelé, en référence à Roland Barthes, combien le texte associé aux images « sert alors essentiellement à "fixer la chaîne flottante des signifiés" afin de rompre avec le caractère polysémique des images ». Est en effet ici engagée, selon la formule de Barthes, la fonction d'« ancrage » et la « valeur *répressive* » du message linguistique : « le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image », sachant que « l'ancrage peut être idéologique » (Barthes, 1964, p. 44). Dans une parenthèse de son article, le sémiologue fait d'ailleurs cette remarque, fort à propos ici : « Dieu muet ne permet pas de choisir entre les signes » (*ibid.*). Or, en l'occurrence, selon la logique du reportage, *Dieu ne serait pas muet*, et pas n'importe quel Dieu : les poupées sans visage ne sont pas tant envisagées comme objets-jouets pour enfants que comme signe d'une rhétorique spécifique, d'une idéologie, celle de l'islam radical. Un procédé interprétatif qui, du reste, participe du processus d'altérisation évoqué précédemment.

Devant cette conception immanentiste de la *vérité* de l'image dont témoigne l'entretien et qui semble fonder une pratique professionnelle, nous ferons remarquer, comme le souligne Bernard Delforce, que « nos perceptions de ce qui nous entoure et le sens que nous donnons aux choses, qu'on soit journaliste ou simple lecteur, sont orientés, selon les sujets traités, par des conceptions implicites » des phénomènes, en d'autres termes que « le sens préalable est dans le regard du témoin, mais, dès lors que ce sens se matérialise,

il est naturellement attaché aux choses » (Delforce, 1996, p. 23-24).

Début mars, après avoir été trois semaines sans évoquer le sujet, le journal publie un autre entretien, à nouveau conduit par B. Renoul, cette fois avec un sociologue, Farhad Khosrokhavar. Le sujet fait l'objet d'un appel de « une » et couvre une double page intérieure sous le titre : « Roubaix et Maubeuge. Le salafisme en régression, selon une étude régionale » (9 mars 2022). Dès le début de l'entretien, le chercheur s'inscrit en nette critique du reportage de M6, expliquant n'avoir pas senti à Roubaix, en ce qui le concerne, « cette emprise étouffante qui se dégage des commentaires suscités par cette émission ». Comparant les deux villes, il observe que « la religiosité salafiste (tenues typées, comme les barbes, le qamis ou le niqab) […] est très présente à Roubaix ». Mais relevant que la pauvreté seule n'explique pas l'essor du salafisme, il en vient au constat que « la non-mixité ethnique, plus la pauvreté et la stigmatisation, ça crée un mélange explosif ». On l'aura compris, pour le sociologue, il faut questionner le regard stigmatisant porté sur les quartiers associés à l'islam. Or, sur la première des deux pages de l'entretien, le texte est accompagné d'une photo couvrant un bon quart de la page (qui est partiellement reprise dans l'appel de « une » de *La Voix du Nord*), celle vue dans le reportage et qui montre des hommes (aux visages floutés), certains vêtus de qamis, priant dans une rue. D'une certaine manière, en publiant cet entretien, le journal fait montre d'un souci d'approfondissement permettant une prise de recul critique à l'encontre du point de vue sensationnaliste et, ce faisant, une mise à distance d'une vision polémique. Pourtant, en reproduisant une photo qui, extraite du reportage, a pour seule intention, selon les explications recueillies au sein de la rédaction, d'« illustrer » le sujet de l'entretien, à savoir « le salafisme », il continue à accréditer le regard sensationnaliste du film, faisant ainsi le jeu d'un imaginaire d'altérisation associé à la ville.

Par-delà les silences du journal, une question de rapport au « vrai »

Au regard d'une telle polémique dont la presse locale s'est non seulement fait l'écho, mais dont elle a aussi été, à son niveau, partie prenante, on peut rester quelque peu interdit devant la teneur de la brève rédigée par B. Renoul, en rubrique « Clic-Clac » (à tonalité bien souvent malicieuse), dans l'édition du 15 février : « il est un peu gênant de voir des médias nationaux raconter l'histoire du *"lanceur d'alerte Amine Elbahi"* en présentant le Roubaisien comme un *"juriste et militant associatif"*, et en occultant la dimension politique de son parcours. » Interdit en relevant que le journaliste qui, de longue date, a fait état de cet engagement politique, et encore dans des éditions récentes du journal, ne pointe toujours pas le silence du reportage de M6 à ce sujet[5]. Un silence du reportage qui, au demeurant, est bien plus problématique en termes d'éthique et de responsabilité journalistique que simplement « gênant ».

En tout début d'été 2022, dans un article à l'intitulé formulé sur le registre de la neutralité – « L'Arcom ne retient aucun grief contre l'émission de Zone Interdite sur Roubaix et l'islam radical » (21 juin 2022) –, c'est sur un ton empreint de satisfaction que le journaliste rapporte une décision de l'instance de régulation de l'audiovisuel : « C'est une décision qui intervient bien tardivement, mais qui conforte M6 et Zone Interdite, accusés de tous les maux après son émission […] diffusée le 23 janvier. Manquements à l'éthique journalistique, atteinte à l'image de Roubaix, généralisation à l'égard des musulmans, les critiques avaient été très nombreuses contre la chaîne, alors que l'émission avait suscité des débats politiques virulents en pleine campagne présidentielle. » Avant de préciser

.....

5. Lors de l'entretien qu'il nous a accordé, après nous avoir répondu que, dans cette brève, lorsqu'il parle des médias nationaux, il « inclu[t] M6 dans le lot », il n'en concède pas moins que la chaîne n'a pas été citée en particulier.

les raisons de cette disculpation, l'article remet en perspective les points essentiels du reportage, puis rappelle : « L'image donnée de Roubaix par cette émission avait été jugée catastrophique par beaucoup d'habitants. » Ainsi, ici, la problématique de l'image donnée de la ville tient du regard d'habitant·es, nullement du film, ses auteur·es étant dédouané·es. Comme si, dans l'intervalle, l'« emballement médiatique », pourtant déploré par le journaliste lui-même, n'avait pas fait son office de chambre d'écho des images et du discours du reportage. Et comme si certains de ses propres confrères du journal n'avaient eux-mêmes, dans des « Points de vue », évoqué un « documentaire à charge » (Mathieu Lorriaux, *Nord éclair*, 26 janvier 2022) ou fait observer : « Et ce qui est reproché à M6 n'est évidemment pas d'avoir dénoncé le prosélytisme d'une association subventionnée ou les dangers de l'islam radical, mais d'être venu à Roubaix pour servir un angle sans recul à quelques mois de la présidentielle, porté par une bande-annonce angoissante, faisant ainsi entendre ailleurs en France cette petite musique : regardez ce qu'il se passe à Roubaix » (Charles-Olivier Bourgeot, *Nord éclair*, 30 janvier 2022). Une prise de position conforme, du reste, à « la posture de "défenseurs du territoire" » que revendiquent les localiers de ce quotidien (Kaciaf et Talpin, 2016, p. 127). Un autre encore, Marc Grosclaude, dans un « Point de vue » tout en rimes, intitulé « Roubaix en vers et contre tout… » (*Nord éclair*, 1er février 2022), donne quant à lui l'impression de chercher une posture d'équilibriste, l'esthétique poétique aidant : tout en se défendant d'adopter une position politique, mais sans nier non plus le problème soulevé par le reportage, il se fait défenseur de l'image de la ville (et de ses habitant·es), en ne manquant pas d'épingler au passage la pratique de la caméra cachée.

De son côté, deux semaines plus tard, B. Renoul, dans un « Point de vue » également, rapporte la réaction d'É. Zemmour mis, sur le plateau de l'émission « C à Vous » sur France 5, face à des paroles et des images proposant un regard autre sur Roubaix que celles présentées par Zone Interdite. En faisant valoir les propos d'habitant·es de la rue de Lannoy, le journaliste roubaisien se montre particulièrement virulent à l'encontre du discours du candidat d'extrême droite concernant Roubaix et entend rétablir le « vrai » : « Évidemment, le regard de France 5 comme celui de "Zone interdite" ne montrent qu'une partie de la réalité. Ils sont néanmoins tous les deux vrais » (*Nord éclair*, 18 février 2022). Ainsi entend-il mettre à égalité en somme, en termes de vérité, les regards des deux reportages. Son regard distancié sur celui de M6 n'est donc toujours pas à l'ordre du jour. Du reste, au-delà de l'impression que peut donner l'analyse du corpus de l'existence d'une divergence de vues au sein de la rédaction roubaisienne, nous nous demandons dans quelle mesure il lui était possible d'endosser une telle posture critique dans son propre journal, dans une période où la polémique reste sensible, sinon au risque de se délégitimer.

À ce sujet, lors de l'entretien qu'il nous a accordé, après avoir souligné le caractère sain et logique de débats et de désaccords au sein d'une rédaction, il explique cependant que, étant donné que ses confrères avaient tenu un propos critique à l'encontre du film, il n'y avait dès lors aucune raison qu'il le fasse lui-même, précisant ainsi au passage, sans remettre en cause le fond du reportage – « le récit » –, ne pas être en désaccord avec eux à propos de sa forme et de ses méthodes. Et d'ajouter qu'il n'aurait eu « aucun souci à l'écrire » (sachant, nous a-t-il expliqué, qu'il l'a fait sur Facebook), concédant toutefois qu'il parlerait « moins d'une impossibilité que d'une gêne ». Il n'empêche, il reconnaît également que le fait d'avoir parlé d'un reportage auquel il a participé sans que son journal ne fasse mention de cette participation, « honnêtement, ça pose question », que « c'est vrai que ça aurait été un peu plus transparent, avec le recul » d'avoir fait état des

raisons et des conditions de cette contribution.

Conclusion

Au terme de cette exploration d'une polémique telle qu'en a rendu compte un journal régional, nous retiendrons que, par-delà les mots de celle-ci, ses phases, les images montrées, les personnes impliquées, etc., c'est aussi et surtout la problématique du rapport des médias à la question de la « vérité » de l'information qui est une nouvelle fois posée. Or, comme le rappelle Patrick Charaudeau : *« Dans le discours d'information, cependant, il ne s'agit pas de la vérité en soi, mais de celle qui est liée à la façon de rapporter les faits : il ne s'agit pas tant des conditions d'émergence de la vérité que des* conditions de véracité. *Il s'agit pour l'instance médiatique d'authentifier les faits, de les décrire de façon vraisemblable, d'en suggérer les causes et de justifier les explications qu'elle fournit.* Authentifier *relève d'une activité qui consiste à faire croire en cette coïncidence, sans écran ni faux semblant, entre ce qui est dit et les faits décrits. »* (Charaudeau, 2005, p. 71). En d'autres termes, on se trouve face à une tension – ancienne en ce qui concerne l'approche historique, comme le rappelle Roger Chartier en référence à Michel Foucault – « entre la vérité comme propriété du discours et la vérité comme connaissance » (Chartier, 2021, p. 17). Une tension qui met aux prises l'art de la rhétorique, d'une part, et la nécessité, d'autre part, de produire des explications permettant de comprendre des réalités extérieures à l'énoncé du discours qui en rend compte et par lequel elles sont donc connaissables et rendues intelligibles. Devant l'écueil des « séductions trompeuses du discours » (*ibid.*, p. 23), l'auteur en vient à rappeler la spécificité du « régime de connaissance » de l'histoire, à savoir « dénoncer les vérités alternatives, détruire les certitudes absurdes, établir ce qui fut » (*ibid.*, p. 47), ce qui appelle de l'historien « devoir critique » et « obligation civique ».

Un tel rappel trouve un écho très singulier devant la prétention des médias à produire journalistiquement un énoncé de vérité, à *dire le vrai*. Une prétention qui repose sur un présupposé mis en évidence par Bernard Delforce, à savoir que « la réalité sociale est une "donnée" » que les formes langagières que mobilisent les journalistes pour la restituer « peuvent ne pas altérer » (Delforce, 1996, p. 17). À l'encontre d'une telle représentation « positiviste » des fondements d'une profession, on peut relever, poursuit l'auteur, que le journaliste est « un acteur social à part entière, et non un simple témoin-médiateur hors du jeu social » (*ibid.*, p. 18) et observer que son « activité professionnelle concrète », qui se caractérise par la production d'« une forme d'écriture sociale qui se distingue des autres par des caractéristiques formelles spécifiques », « est aussi une activité sociale symbolique » (*ibid.*, p. 19) quand il s'agit de considérer les productions qui en résultent : « des mots qui traduisent moins la réalité qu'ils n'expriment des visions concurrentes des phénomènes, des formats, des genres, des angles de traitement privilégiés, des rubriquages, etc. ». Ce sont là autant de modalités de « construction » de l'information qui pèsent également, « en amont, sur le recueil et la production de l'information » (*ibid.*, p. 20). En d'autres termes, par les choix discursifs (et iconiques) qu'elles appellent, l'on est donc face à des « pratiques journalistiques » qui engagent une « responsabilité sociale » (Rabatel et Koren, 2008 ; Bastin, 2008), dont il est possible de mesurer la portée, ici, au regard d'un « emballement médiatique » par lequel des médias, dans un contexte politique d'élections nationales tendues, ont participé d'un phénomène de « mal-traitance » d'une rue, d'un quartier et d'une ville par un choix de mots et d'images à visée « altérisante ».

Références bibliographiques

Ballarini, Loïc (2012), « Pourquoi lire la presse régionale aujourd'hui ? », *Sciences de la société*, n° 84-85, p. 17-31.

Barthes, Roland (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40-51.

Bastin, Gilles (2008), « Une exception d'irresponsabilité ? », *Questions de communication*, [en ligne], n°13, consulté le 29 octobre 2022, http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1703.

Bousquet, Franck ; Amiel, Pauline (2021), *La presse quotidienne régionale*, Paris : La Découverte (collection « Repères »).

Bouté, Édouard ; Mabi, Clément (2020), « Des images en débat : de la blessure de Geneviève Legay à la répression des Gilets Jaunes », *Études de Communication*, n° 54, p. 29-51.

Boyer, Henri ; Lochard, Guy (1998), *Scènes de télévision en banlieues. 1950-1994*, Paris : INA/L'Harmattan (collection « Mémoires de télévision »).

Charaudeau, Patrick (2005), *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Bruxelles : De Boeck/INA (collection « Médias-Recherche »).

Charaudeau, Patrick (2017), *Le débat public. Entre controverse et polémique. Enjeu de vérité, enjeu de pouvoir*, Limoges : Lambert-Lucas.

Chartier, Roger (2021), « Dire vrai. Rhétorique, fable, histoire » (p. 17-47), in Chartier, Roger, *Éditer et traduire. Mobilité et matérialité des textes (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris : EHESS-Gallimard-Seuil (collection « Hautes Études »).

Dalibert, Marion (2018a), « *En finir avec Eddy Bellegueule* dans les médias. Entre homonationalisme et ethnicisation des classes populaires », *Questions de communication*, vol. 1, n° 33, p. 89-109.

Dalibert, Marion (2018b), « Reconstituer l'événement » (p. 69-77), in Lécossais, Sarah ; Quéméner, Nelly (dir.), *En quêtes d'archives. Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, Bry-sur-Marne : INA (collection « Médias et Humanités »).

Delforce, Bernard (1996), « La responsabilité sociale du journaliste : donner du sens », *Les Cahiers du journalisme*, n° 2, p. 16-32.

Delforce, Bernard ; Noyer, Jacques (1999), « Pour une approche interdisciplinaire des phénomènes de médiatisation : constructivisme et discursivité sociale », *Études de communication*, n° 22, p. 13-39.

Deltombe, Thomas (2007), « Trente ans d'"islam" à la télévision française (1975-2005) » (p. 75-84), in Rigoni, Isabelle (dir.), *Qui a peur de la télévision en couleurs ? La diversité culturelle dans les médias*, Montreuil : Aux lieux d'être.

Derville, Grégory (2017), *Le pouvoir des médias*, Grenoble : PUG (4ème édition).

Garcin-Marrou, Isabelle (2015), « De l'exclusion à la "guerre". Les émeutes de 2005 et 2010 dans la presse française » (p. 91-106), in Carpenter, Juliet ; Horvath, Christina (dir.), *Regards croisés sur la banlieue*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.

Garcin-Marrou, Isabelle (2018), « Pour une analyse communicationnelle des altérités territoriales » (p. 161-167), in Bonaccorsi, Julia ; Cordonnier, Sarah (dir.), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris : Éditions des archives contemporaines (collection « Ère numérique »).

Hancock, Claire (2008), « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos "Autres" », *Annales de géographie*, vol. 2-3, n° 660-661, p. 116-128.

Kaciaf, Nicolas ; Talpin, Julien (2016), « S'engager sans politiser. Sociologie du journalisme dans "la ville la plus pauvre de France" », *Politiques de communication*, vol. 2, n° 7, p. 113-149.

Krieg, Alice (2000), « Analyser le discours de presse. Mises au point sur le "discours de presse" comme objet de recherche », *Communication*, vol. 20, n° 1, p. 75-97.

Krieg-Planque, Alice (2007), « Travailler les discours dans la pluridisciplinarité. Exemples d'une "manière de faire" en analyse du discours » (p. 57-71), in Bonnafous, Simone ; Temmar, Malika (dir.), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris : Ophrys.

Maingueneau, Dominique (2005), « L'analyse du discours et ses frontières », *Marges linguistiques*, n° 9, p. 64-75.

Marty, Emmanuel (2019), « Contenus et discours des médias : concepts, méthodes, outils » (p. 79-103), in Lafon, Benoît (dir.), *Médias et médiatisations. Analyser les médias imprimés, audiovisuels, numériques*, Grenoble : PUG (collection « Communication en + »).

Mercier, Arnaud (2015), « Twitter, espace politique, espace polémique. L'exemple des tweet-campagnes municipales en France (janvier-mars 2014) », *Les Cahiers du Numérique*, vol. 11, n° 4, p.145-168.

Mohammed, Marwan ; Talpin, Julien (2018), *Communautarisme ?*, Paris : PUF (collection « La Vie des Idées »).

Neveu, Érik ; Quéré, Louis (1996), « Présentation », *Réseaux*, n° 75 (« Le temps de l'événement I »), p. 7-21.

Noyer, Jacques (2013), « Roubaix à l'écran : images et imaginaires d'une ville » (p. 159-186), in Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno ; Pailliart, Isabelle (dir.), *Médias et Territoires. L'espace public entre communication et imaginaire territorial*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno ; Pailliart, Isabelle (dir.) (2013), *Médias et Territoires. L'espace public entre communication et imaginaire territorial*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Pailliart, Isabelle (1993), *Les territoires de la communication*, Grenoble : PUG.

Rabatel, Alain ; Koren, Roselyne (2008), « La responsabilité collective dans la presse », *Questions de communication,* [en ligne], n°13, consulté le 29 octobre 2022, http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1587.

Raoul, Bruno (2020), *Le territoire à l'épreuve de la communication. Mutations, imaginaires, discours*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Rigouste, Mathieu (2004), « Le langage des médias sur "les cités" : représenter l'espace, légitimer le contrôle », *Hommes et Migrations*, n° 1252, p. 74-81.

La construction de territoires créatifs contestée par la société civile : culture et création en conflits

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Bruno Lefèvre

Bruno Lefèvre est chercheur en socio-économie et économie politique des industries culturelles, créatives et numériques, rattaché au LabEx Industries Culturelles et Création Artistique – ICCA. Ses travaux portent sur les formes de territorialisation de ces industries, sur les politiques publiques de développement local auxquelles elles sont associées, et sur leurs effets sur des groupes sociaux et professionnels.
bruno.lefevre@univ-paris13.fr

Louis Wiart

Louis Wiart est titulaire d'une chaire en communication à l'Université Libre de Bruxelles, où il fait partie du Centre de recherche en information et communication (ReSIC). Ses recherches portent sur la socio-économie des industries culturelles, créatives et numériques.
louis.wiart@ulb.ac.be

Plan de l'article

Introduction
Les représentations médiatisées et les conflits locaux
Les discours créatifs des promoteurs des projets d'aménagement
Les paradigmes alternatifs revendiqués par les opposant·es
Des conflits pour la domination du territoire et la reconnaissance d'une économie culturelle locale
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

Par l'analyse de conflits locaux induits par trois projets d'infrastructures pensés dans le cadre d'un paradigme créatif du développement socio-économique, cet article s'attache aux discours des acteurs et au cadre idéologique au sein duquel ils s'inscrivent pour caractériser les représentations qu'ont ces acteurs du territoire et des économies de la culture et de la création. Nous montrons que ces projets et les modalités de leur soutien par les décideurs publics tendent à mobiliser, parmi d'autres, des acteurs culturels locaux. Ces phénomènes induisent une politisation des projets en questionnant les formes de leurs attachements (ou leur absence) à l'économie locale de la création.

Mots clés

Économie créative, économie culturelle, territoires, conflits sociaux, représentations

Title

The Construction of Creative Territories Contested by Civil Society: Culture and Creation in Conflict

Abstract

Through the analysis of local conflicts induced by three infrastructure projects conceived within the framework of a creative paradigm of socio-economic development, this article focuses on the actors' discourses and the ideological framework within which they are inscribed in order to characterise the representations that these actors have of the territory and the economies of culture and creation. We show that these projects and the ways in which they are supported by public decision-makers tend to mobilise, among others, local cultural actors. These phenomena lead to a politicisation of the projects by questioning the forms of their attachment (or lack thereof) to the local creative economy.

Keywords

Creative economy, cultural economy, territories, social conflicts, representations

Título

La construcción de territorios creativos disputados por la sociedad civil : cultura y creación en conflicto

Resumen

A través del análisis de los conflictos locales inducidos por tres proyectos de infraestructuras concebidos en el marco de un paradigma creativo de desarrollo socioeconómico, este artículo se centra en los discursos de los actores y en el marco ideológico en el que se inscriben para caracterizar las representaciones que estos actores tienen del territorio y de las economías de la cultura y la creación. Mostramos que estos proyectos y las formas en que son apoyados por los responsables públicos tienden a movilizar, entre otros, a los actores culturales locales. Estos fenómenos conducen a una politización de los proyectos al cuestionar las formas de su vinculación (o no) a la economía creativa local.

Palabras clave

Economía creativa, economía cultural, territorios, conflictos sociales, representaciones

Introduction

Les espaces métropolitains comme périphériques ou ruraux font l'objet d'aménagements qui prennent sens dans le cadre de stratégies territoriales de développement socio-économique. Portées par les décideurs publics et institutionnels à plusieurs échelles, ces stratégies répondent à des objectifs tels que la création d'emplois ou le développement de formes d'excellence économique. Elles se matérialisent notamment en infrastructures

industrielles (clusters, pôles d'excellence), de loisirs et de tourisme (parcs d'attractions, espaces culturels d'exposition et événementiels). Un nombre croissant de ces projets, présentés comme relevant des industries culturelles, créatives ou numériques (ICCN), font l'objet de contestations de la part de la société civile locale, parfois avec le soutien d'organisations supra-locales. Les sujets de conflits sont hétérogènes : artificialisation des sols, incohérence du projet de territoire, menaces environnementales, précarité des modèles économiques, instrumentalisation de la culture et de la création au profit exclusif du marché.

Nous considérons ici qu'un « paradigme créatif sociétal » (Moeglin, 2019) guide aujourd'hui la majorité de ces stratégies du développement territorial contestées (Lefèvre et Wiart, 2021). Ce paradigme peut être défini comme un cadre de compréhension, de pensée et d'action qui pose les enjeux de « créativité », d'« innovation » et de « distinction » en leviers essentiels de l'attractivité des territoires. Dans ce cadre, les territoires sont considérés comme des ressources destinées à être valorisées et mises en concurrence sur des marchés (Lash et Lury, 2007). A partir de discours et de constructions publiques et médiatiques (Noyer et Raoul, 2011) de récits qui ré-enchantent (Winkin, 2002) sa singularité et sa modernité, l'identité créative du territoire se construit symboliquement, tant comme espace physique aménagé que comme espace de relations sociales.

Nous posons pour hypothèse que les ressources symboliques mobilisées dans les discours pour justifier ces projets d'aménagement conçus à partir d'une « culture créative » du développement constituent les arguments de formes nouvelles de politisation des territoires (Sébastien et *al.*, 2019). Par des reconfigurations des rapports de forces qui se jouent à diverses échelles, les mobilisations citoyennes d'opposant·es à des projets intégrés à ces récits de territoires créatifs tendraient à affaiblir ces récits et à déconstruire le sens positiviste des stratégies et des mythes sur lesquels ils s'appuient (Bouba-Olga et Grossetti, 2018 ; Sternberg, 2012 ; Scott, 2010). Sous cet angle, l'inscription effective de ces projets dans des économies locales de la culture et de la création importerait donc moins que la capacité de leurs promoteur·trices à valoriser leur capital symbolique sur des marchés. La culture, la création et l'innovation seraient ainsi pensées, non plus comme des dynamiques socio-économiques locales, mais comme des ressources symboliques pour la création de valeur économique (emploi, foncier, tourisme). De telles représentations du territoire sont rejetées par les mobilisations d'opposant·es. Davantage que des résistances à des atteintes au cadre de vie, ces mobilisations portent sur le sens conféré à la culture et à la création, et tentent de mettre en lumière les dimensions politiques de décisions publiques envisagées dans un cadre strict et exclusif de valorisation marchande.

A partir de représentations et de discours communs à trois conflits locaux observés en France, nous mettrons en regard d'un côté les logiques d'intégration de ces projets dans un paradigme créatif du développement et de l'autre les revendications d'opposant·es qui cherchent à rendre visibles d'autres modèles socio-économiques. Ces analyses contrastives permettront enfin d'envisager des dynamiques de re-politisation des territoires induites par ces conflits et dont se saisissent les acteurs culturels locaux pour questionner le statut et la gouvernance de leurs territoires.

Les représentations médiatisées et les conflits locaux

Pour tester notre hypothèse, nous proposons une analyse des discours de décideurs publics locaux afin d'identifier les cadres idéologiques (Godelier, 1978) ou paradigmes qui donnent sens à leurs décisions d'aménagement. Cette analyse se focalise ici sur trois projets présentés comme relevant de la culture et de la création : *Mélofolia*, *Imagiland* et

les *Studios Occitanie Méditerranée*, dont les principales caractéristiques sont présentées ci-dessous (Figure 1). Nous précisons que ces trois cas font partie d'un corpus plus large, qui n'est présenté ici et qui inclut également d'autres types de projets d'aménagement locaux (*data centers* et entrepôts logistiques du e-commerce, espaces commerciaux) et que nous avons analysés entre 2020 et 2023 (Lefèvre et Wiart, 2021, 2022, 2023).

Projets	**Secteurs industriels**	**Territoires concernés**	**Dates d'annonce**	**Emprises foncières**
Studios Occitanie Méditerranée	Pôle de production cinéma et parc de loisirs	Domaine de Bayssan (Béziers-Hérault)	2019	78 ha
Imagiland	Parc de loisirs bande dessinée	Carrières La Couronne (Angoulême-Charente)	2019	12 ha
Mélofolia	Parc de loisirs musique	Coussac-Bonneval (Limoges-Haute-Vienne)	2019	26/141 ha

Figure 1 : Secteur économique concerné, localisation, emprise foncière, et date d'annonce publique des trois projets analysés.

Pour chaque cas, nous avons procédé à une étude socio-sémiotique d'un corpus d'articles de presse (issus de la base de données Europresse sur la période 2019-2022), de communiqués et de publications numériques. Des entretiens semi-directifs ont été également menés au cours de l'année 2021 auprès de décideur·euses public·ques et institutionnel·les, d'industriel·les et de représentant·es des collectifs d'opposant·es (Figure 2).

Projets	**Articles de presse** (locale et nationale, Europresse)	**Publications** (numériques institutionnelles)	**Entretiens** (individuels)
Studios Occitanie Méditerranée	30	18	1
Imagiland	50	12	3
Mélofolia	14	7	3

Figure 2 : Corpus recueilli et analysé pour les trois projets étudiés

Situés près de Béziers (Hérault), les *Studios Occitanie Méditerranée* consistent en l'aménagement d'une ancienne carrière, d'une part en un pôle d'activités économiques culturelles et créatives (studios et production cinéma, télévision, musique, numérique et jeux vidéo), d'autre part en un ensemble d'attractions visant une « expérience immersive dans les coulisses de blockbusters ». Aussi baptisé « Le Hollywood occitan », le projet est porté par Bruno Ganja, un homme d'affaires toulousain, et soutenu par Robert Ménard,

Maire et Président de l'agglomération. Le projet promet la création de 3000 emplois et consiste en une offre pour de nombreux « talents » locaux dans ces secteurs, jusqu'alors attirés par d'autres pôles créatifs hors Occitanie. Un investissement de 371 millions d'euros est prévu pour le réaliser. Les entreprises Ubisoft et Legendary sont annoncées comme partenaires et une foncière a été créée par le groupe immobilier Angelotti. Outre la création d'emplois et l'émergence d'un pôle économique dans les industries culturelles et créatives, l'objectif affiché est également de renforcer l'attractivité touristique du territoire et d'attirer 2 millions de visiteur·euses chaque année. L'ouverture au public est prévue en 2026.

Figure 3 : Maquette de présentation officielle du projet *Studios Occitanie Méditerranée* (Source : *Studios Occitanie Méditerranée*)

Le projet est contesté par des élu·es locaux·ales d'opposition et par un collectif d'une trentaine d'associations représentées par France Nature Environnement du Languedoc-Roussillon. Un objet fort de contentieux réside dans la conduite, en parallèle et de manière juridiquement indépendante, d'un autre projet d'aménagement touristique sur le même site, *Les Jardins de la Méditerranée* (tourisme autour du vin, d'un aquarium et d'un dôme de réalité virtuelle), porté par le Département, et qui augmenterait l'emprise foncière du site touristique de 30 hectares supplémentaires.

Le projet *Imagiland* s'inscrit dans l'exploitation de l'image de la ville d'Angoulême (Charente) comme territoire de la bande dessinée. Il consiste essentiellement en un ensemble d'attractions et de manèges à l'effigie de personnages de bandes dessinées (BD) belges des années 1970-1980 : Spirou, Gaston Lagaffe, Boule et Bill, etc. dont les droits d'exploitation sont gérés par le groupe d'édition Média Participations, et exploités via sa filiale Parexi (déjà gestionnaire du parc Spirou de Monteux-Vaucluse). Le projet est soutenu par le Grand Angoulême. L'investisseur chinois initialement prévu, Dragontoon, spécialisé dans l'exploitation de licences de jeux vidéo, a été écarté en 2021, car jugé trop peu fiable. C'est désormais l'Adim, filiale de développement immobilier du groupe Vinci,

qui est à la manœuvre du projet. Un investissement de 110 millions d'euros est annoncé, pour la création de 200 emplois et un objectif de 400 000 visiteur·euses annuel·les.

Figure 4 : Maquette générale du projet (en haut à gauche), présentation par l'agglomération du Grand Angoulême (en haut à droite). Visuel du collectif ImagiNon (en bas à gauche) et manifestation le 1er mai 2022 (en bas à droite). (Sources : Plaquette de présentation du projet *Imagiland*, Grand Angoulême ; Collectif ImagiNon)

En opposition au projet, le collectif ImagiNon s'est constitué autour d'une cinquantaine d'auteur·trices de BD, qui reprochent notamment l'absence totale d'implication de la création contemporaine dans le projet, des acteur·trices culturel·les locaux·ales et des opposant·es sur les volets environnementaux et écologiques (artificialisation d'une zone humide).

Mélofolia est un projet de parc d'attractions sur le thème de la musique, sur le site d'un ancien domaine en zone rurale (Haute-Vienne). La musique s'incarne dans la forme et le design des différentes attractions. Si des événements culturels sont prévus, ils concerneraient davantage des artistes internationaux·ales que des artistes locaux·ales. Le positionnement du parc repose sur des jeux d'échelles (piano et violon géants) et sur une pédagogie historico-technique de la musique. Le projet est porté par un investisseur belge (la société Dreamgest) et est soutenu par le Maire de Coussac-Bonneval et le Président de la Communauté de communes de Saint-Yrieix. Un investissement de 40 millions d'euros est annoncé, pour un objectif de 70 emplois créés et 400 000 visiteur·euses annuel·les.

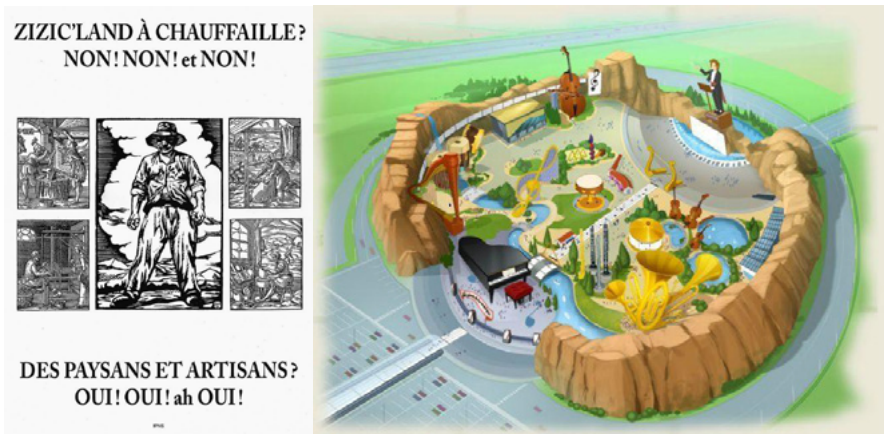

Figure 5 : De gauche à droite : Illustration du projet de parc *Mélofolia* — vue d'ensemble et maquette de l'entrée du parc. Affiche des opposant·es au projet, inspirée d'une affiche de 1974 lors du rachat du domaine par l'Armée française (Sources : Document institutionnel de présentation du projet *Mélofolia* ; Association Chauffaille Autrement)

L'association Chauffaille Autrement s'est constituée en 2019 afin de contester tant les impacts environnementaux du projet (artificialisation d'un domaine végétalisé) que les orientations économiques du territoire vers un tourisme de masse, aux dépens d'activités de proximité, durables et en circuit court.

Les discours des promoteur·trices de ces trois projets tendent à les qualifier comme relevant des industries culturelles ou créatives. Plus précisément, ces trois projets ont en commun :

- de s'inscrire dans des dynamiques de valorisation d'économies qui affichent la culture et la création en leviers du développement territorial ;
- de ne pas, ou de manière marginale, impliquer les acteur·trices locaux·ales des économies culturelles et créatives ni de contribuer aux politiques culturelles locales ;
- d'articuler acteur·trices privé·es extra-territoriaux·ales (investisseur·euses, gestionnaires de droits) et décideur·euses public·ques locaux·ales ;
- de se justifier par des promesses de création d'emplois, de dynamisation économique et de distinction du territoire ;
- d'induire une artificialisation des sols sur des emprises foncières importantes, un accroissement des mobilités liées au tourisme de masse et des impacts sur la faune et la flore.

Outre leurs attachements à la culture et à la création, ces projets reposent sur une

représentation du territoire comme ressource pour la création de valeur, dont la gestion est assurée par un partenariat public-privé, et qui n'intègre pas ou peu les impacts écologiques et environnementaux.

Les discours créatifs des promoteur·trices des projets d'aménagement

L'analyse des discours de soutien à ces trois projets révèle qu'ils mobilisent tous une mise en récit du territoire relativement commune, axée d'une part sur des opportunités de création d'emplois et d'autre part sur la nécessité de projets distinctifs qui rendraient le territoire davantage « attractif » pour les populations et les acteur·trices économiques. Ce récit des territoires créatifs vise à inscrire les projets dans des dynamiques de construction ou de renforcement de marques territoriales. Le projet biterrois des *Studios Occitanie Méditerranée* prend, par exemple, sens dans une région qui se situe au second rang après l'Île-de-France pour les tournages pour le cinéma (42 films pour 3000 jours de tournage en 2022). L'ambition est à la fois de profiter de cette dynamique industrielle et de capter une partie de l'activité aujourd'hui concentrée autour de Montpellier. À Angoulême, un pôle économique dédié à la BD pourrait apparaître comme renforçant une dynamique et une identité territoriales déjà affirmées (Festival de la bande dessinée, Cité internationale, Pôle image). Cependant, ces arguments d'attachement à l'économie culturelle du territoire sont quasiment absents des discours des décideur·euses public·ques qui soutiennent ces projets, privilégiant le nombre d'emplois attendus et les investissements prévus, comme l'illustrent les propos de Robert Ménard, Maire de Béziers :

« Ce serait une chance formidable pour ma ville et toute la région. Vous imaginez, 3 ou 4 000 emplois, des centaines de millions d'investissement pour les entreprises, c'est colossal ! De temps en temps, je me dis que c'est un peu un conte de Noël. J'espère que ce n'est pas un Père Noël qui nous amène de faux espoirs. […] Béziers, le nouvel Hollywood français ? Bien sûr c'est mon espoir, qui n'en rêverait pas ? Quel maire n'accueillerait pas les bras ouverts des gens qui arrivent en disant : Je vais créer des milliers d'emplois. » (Source : *EcomNews,* 2020).

En parallèle à ces arguments d'emplois et d'investissements privés, le caractère innovant des projets apparaît de manière récurrente comme un élément central qui permettrait l'attraction de touristes tout autant que la distinction au regard d'autres territoires. L'originalité mais aussi la modernité conférée par l'emploi des techniques numériques semblent justifier la pertinence des propositions des industriels, comme l'illustre bien ce témoignage d'un élu de Saint-Yrieix : *« Il n'existe aucun parc sur cette thématique dans le monde, ce qui est surprenant. J'ai toute confiance, ça va être très innovant, ce parc sera tourné vers les nouvelles technologies. »* (Source : Rongere, 2020).

L'audace, le caractère inédit et la prise de risque constituent des arguments de discours et tendent à présenter ces projets comme des créations, entendues comme offres d'expériences originales marquées par l'incertitude propre aux productions culturelles. Les éléments de discours recueillis confirment cette tendance :

« C'est inédit, aucun parc dans le monde ne permet de vivre la musique et de vibrer à l'intérieur d'un instrument géant. » (Source : entretien avec le porteur du projet *Mélofolia*).

« C'est un "projet fou", de l'aveu même du maire de Coussac-Bonneval Philippe Sudrat. […] Objectif : sortir de terre le projet à thématique musicale qui prendra la forme d'un parc d'attractions censé renforcer l'attractivité du territoire. » (Source : Combrouse, 2020).

Les acteur·trices privé·es promoteur·trices du projet, bien que sans attaches préalables à l'économie culturelle locale, valorisent quant à eux·elles son inscription dans le champ des ICCN, en privilégiant la création de valeur marchande et le développement de « pôles » et

« d'écosystèmes » vertueux. Par ses « externalités positives », chaque projet contribuerait ainsi à dynamiser une économie locale de la culture et de la création. Mais là encore, les conditions d'intégration du projet industriel sur un territoire singulier et au sein de réseaux locaux d'acteur·trices économiques de la culture et de la création n'apparaissent pas constituer des composantes fortes. Pour l'investisseur, *Imagiland* constitue ainsi essentiellement une opportunité de valorisation d'investissements, notamment par l'exploitation de la propriété intellectuelle :

« Avec ce parc, nous ne sommes pas en train d'importer des propriétés américaines ou japonaises, nous voulons faire vivre le patrimoine de la BD franco-belge. N'est-ce pas une démarche culturelle ? En fait, je ne sais pas ce que cela veut dire un "projet industriel" versus " un projet culturel". Nous sommes des investisseurs et nous attendons un retour sur investissement. […] Disons que nous menons un projet culturel rentable. […] Ça interpelle d'être perçu comme un projet dévastateur quand on a une ambition pour un territoire dans un contexte économique général si difficile. » (Source : Urbatjel, 2020).

En revanche, les objectifs clairement énoncés visent un développement de secteurs économiques au premier rang desquels le tourisme :

« On n'est pas dans un cadre où il y a un objet culturel qui s'opère. Certes, c'est un projet qui se nourrit sur une base qui a un objet culturel, mais c'est un projet qui a une vocation d'économie du tourisme », confie par exemple un cadre du Grand Angoulême, à propos de ce même *Imagiland.*

À Béziers, l'ambition des investisseurs est de profiter d'une dynamique déjà entamée, notamment autour de Montpellier, de forte croissante des activités de production audiovisuelle :

« Un investissement de près de 400 millions d'euros, qui pourrait générer d'importantes retombées économiques pour la région, et avoir des effets sur le marché local de l'emploi. L'ambition est d'attirer le public, mais aussi les grosses sociétés de production. [Ce sera] un complexe dédié aux industries médiatiques et touristiques. Nous souhaitons mettre en place un équipement, qui permettra aux sociétés de production de localiser dans ce complexe toute la chaîne, de l'écriture jusqu'à la diffusion du film. […] Il y a aujourd'hui un véritable pôle d'attractivité dans l'Hérault, avec les séries de TF1 et de France 2, qui sont tournées ici. Ce projet viendra renforcer ce pôle. […] Nous serons capables d'accueillir de grosses productions. » (Source : *Ouest-France,* 2020).

Les discours des élu·es comme des industriels apparaissent ainsi justifier le projet par sa capacité à répondre à des nécessités de création d'emplois et à inscrire le territoire dans des dynamiques économiques compétitives extra-territoriales, voire internationales, sans questionnement apparent sur ses liens avec les réseaux culturels et créatifs locaux existants. Cette rupture entre des économies culturelles et créatives locales et des dynamiques industrielles globales nous semble caractériser un cadre de pensée de ces projets relevant d'un paradigme créatif du développement territorial : la culture et la création ne sont pas ici les sujets de politiques de développement local mais des ressources mobilisées pour générer de la valeur marchande, sans lien structurant avec le tissu économique local de ces secteurs. L'innovation, la créativité et la promesse d'expériences sont ainsi mobilisées dans les discours dans le cadre de stratégies de marketing territorial (Pine et Gilmore, 1999 ; Poirier et Roy-Valex, 2010) et de construction d'identités nouvelles des territoires.

A travers la médiatisation de leurs discours, les promoteur·trices privé·es et public·ques de ces projets d'aménagement tendent à les situer dans des dynamiques économiques contemporaines qui, bien que dominantes, s'inscrivent dans un cadre spécifique de pensée du développement socio-économique, que nous avons qualifié de paradigme créatif du développement. Sous ce prisme, l'enjeu des politiques publiques réside davantage dans

l'accroissement de valeur du « territoire créatif » sur un marché concurrentiel d'attractivité (valeur du foncier, investissements économiques, création d'emplois, gentrification, tourisme) que dans la contribution au développement local des économies de la culture et de la création.

Les paradigmes alternatifs revendiqués par les opposant·es

Nous avons constaté, à partir des projets observés, que ce cadre de pensée n'intègre cependant ni les acteur·trices culturel·les locaux·ales ni un ensemble plus complexe d'enjeux centraux auxquels sont confrontées nos sociétés contemporaines : inégalités sociales, dérèglement climatique, atteintes environnementales, limites énergétiques renforcées par les mobilités et la mondialisation des échanges de biens et de personnes.

Les mobilisations d'habitant·es, militant·es ou responsables locaux·ales que nous avons observées émergent toutes de questionnements sur la cohérence de ces projets par rapport à la diversité de leurs impacts. Dans l'ensemble des cas étudiés, des collectifs se créent dans les semaines qui suivent la publicisation de ces projets d'aménagement, qui apparaissent aboutis et sont présentés comme le fruit d'une collaboration opportune entre des investisseur·euses privé·es et des décideur·euses public·ques, excluant de fait la société civile et les acteur·trices culturel·les locaux·ales. Ces collectifs réunissent des habitant·es, sans passé militant, qui s'inquiètent des impacts du projet sur leur propre cadre de vie (transformation du paysage, pollutions et trafic, valeur du foncier). À ce premier cercle de type « NIMBY » (*Not in my backyard*) s'ajoutent des militant·es locaux·ales qui interrogent directement le projet sur sa pertinence au regard des enjeux sociaux contemporains et sur sa capacité effective à créer de l'emploi et à contribuer au développement économique et culturel local. Les effectifs varient d'une à plusieurs dizaines d'individus. Les collectifs ou associations (statut permettant l'engagement de procédures administratives et juridiques)[1] cherchent à publiciser d'autres regards sur ces projets et à les mettre à l'agenda, grâce aux médias et aux actions locales. Parallèlement, ils tentent de freiner la validation et la mise en œuvre de ces projets, en mettant en évidence notamment leurs contradictions ou leurs infractions au regard de procédures légales, dans les domaines de l'environnement et de la concertation publique. Ces démarches sont souvent menées avec succès, grâce à l'expertise de réseaux militants venus en appui. Par ailleurs, la prétention culturelle et créative de ces projets, portée par les discours de leurs promoteur·trices dans les médias, induit la mobilisation d'acteur·trices culturel·les locaux·ales qui dénoncent au contraire l'absence de liens avec les dynamiques culturelles et de création actives sur le territoire. L'association Chauffaille Autrement juge ainsi les propos du porteur du projet *Mélofolia* :

« Seul l'univers de la musique savante et un peu celui du rock sont évoqués. Et encore, de manière tout à fait superficielle. Où sont les musiques populaires, les musiques urbaines contemporaines, les musiques traditionnelles du monde, la musique expérimentale, etc… ? Violon, piano, harpe, batterie : voici pour les instruments. Où est la diversité, l'ouverture au monde, la soi-disant pédagogie ? » (Source : Bonnet, 2019).

Le collectif ImagiNon a quant à lui publié une tribune, signée par 51 auteur·trices contemporain·es de BD, afin de motiver leur mobilisation contre le projet *Imagiland* :

« Nous soutenons toutes les initiatives qui promeuvent la bande dessinée et lui offrent la visibilité

…….

1. L'implication d'associations extra-locales ayant développé des expertises juridiques, dont la fédération France Nature Environnement, a permis dans la plupart des cas observés de contraindre les promoteur·trices des projets à adapter le projet lui-même ou à respecter des procédures liées à la concertation publique.

qu'elle mérite. Mais l'image sur laquelle s'appuie ce projet tire le monde du 9ème art quarante ans en arrière. Non pas que les figures comme Gaston Lagaffe ou Valérian ne puissent plus nous parler, nous faire rire, nous émouvoir, nous faire voyager, mais pas dans un parc d'attractions. Non. Il n'y a pas de place pour Imagiland dans le monde que nous construisons. » (Source : ActuaBD, 2022).

L'enjeu de ces mobilisations consiste donc à proposer une représentation du projet et de ses rapports au territoire alternative à celle construite par ses promoteur·trices. Ce processus, sous des formes bien entendu singulières selon les cas observés, contribue à situer les doutes et les craintes ressentis subjectivement par des habitant·es dans un cadre objectif et structuré. Ainsi, ce qui était présenté comme un événement strictement économique, objectivé, devient un projet politique et subjectivé. La pertinence du projet n'est progressivement plus évaluée exclusivement au prisme d'indicateurs comme le nombre d'emplois créés ou le nombre de touristes prévu mais au regard d'un ensemble beaucoup plus complexe d'enjeux qui font du territoire un sujet au cœur de relations sociales et d'attachements : l'artificialisation de terres agricoles, la qualité des emplois, les impacts réels sur les économies culturelles et créatives locales, mais aussi les modalités mêmes de construction de la décision publique. Entre autres avec l'appui d'élu·es d'opposition ou sensibles à l'écologie, ces questionnements parviennent progressivement à pénétrer les instances institutionnelles de construction de la décision publique (Conseils municipaux, communautaires et d'agglomération), à contre-courant de pratiques consensuelles qui privilégieraient aux débats de fond la validation d'orientations souhaitées par les élu·es les plus influent·es :

« Apparemment, il y a une habitude de consensus à la Communauté de communes. Il y a un maire qui présente son projet, et personne ne dit rien, même ceux qui diraient : Mais c'est pas possible ! » (Source : une membre du collectif Chauffaille Autrement, entretien réalisé le 17 mai 2021).

« Avec le collectif et des auteurs, on a fait en sorte que le projet soit sur la place publique. La presse nous a suivis, mais le sujet était tabou dans le Conseil. On sentait bien que c'était, pas un sujet de discorde, mais un joujou, que les conseillers n'étaient pas enthousiastes. Mais ils apportaient une espèce de soutien discret ou d'approbation, sans lever la main, sans se positionner vraiment. En septembre dernier, il y a eu une convergence entre des auteurs, des illustrateurs, et des militants politiques, avec un certain nombre d'adjoints hésitants, et j'avais l'espoir que le projet puisse être amendé. Mais quelques jours plus tard, Xavier Bonnefont [Président de la Communauté d'agglomération du Grand Angoulême] s'est exprimé dans la presse pour dire que c'est un investissement colossal comme il n'y en a jamais eu sur le territoire, et qu'on ne peut pas le repousser d'un revers de main, et le Conseil a finalement voté un soutien au projet. Ils ont donc ajusté leurs arguments en fonction de nos réactions, en greenwashant le projet de parc. » (Source : un Conseiller communautaire au Grand Angoulême, entretien réalisé le 16 mars 2021).

La publicisation d'analyses alternatives des projets offre donc la possibilité de nourrir de nouveaux débats au sein des instances de construction de la décision publique. Outre les impacts environnementaux que nous ne détaillons pas ici, ces conflits illustrent la diversité des représentations de la culture et de la création, notamment du sens que prennent ces économies dans le cadre de politiques publiques de développement socio-économique local. En effet, sous des formes diverses, les trois projets observés sont bien portés par des acteur·trices économiques des industries culturelles ou créatives : un groupe dominant dans le domaine de l'édition et qui exploite les licences de personnages (Média Participations), des groupes internationaux dans les domaines du jeu vidéo (Ubisoft) et de la gestion de franchises (KingKong et Godzilla pour Legendary Entertainment), ou encore des têtes d'affiche pour des festivals prévus à *Mélofolia*. Ces acteur·trices, internationaux·ales ou, du moins, étranger·es au tissu économique culturel et créatif local, apparaissent ainsi

mobilisé·es par les décideur·euses public·ques pour leurs capitaux symbolique et financier, gages de leur pouvoir d'attractivité et de la performance des projets. Ils constituent des ressources au sein d'un processus industriel dont la finalité réside dans le développement du tourisme et de la consommation de loisirs. Sans lien direct avec l'économie locale de la création, ils tendent à l'invisibiliser, voire à l'exploiter, sans prétendre y contribuer. Un conseiller communautaire au Grand Angoulême explique ainsi :

« On a continué d'affirmer que c'est un projet qui n'est pas connecté à Angoulême, alors qu'il usurpe l'identité d'Angoulême en tant que ville BD. On a ici 250 ou 300 auteurs locaux dont la plupart vivent mal de leur métier. C'est à cette époque qu'on a commencé à voir des éventuelles connexions de ces auteurs au projet. Mais de fait, ils sont réduits au silence. Et ils ont justifié leur choix de personnages de BD d'un autre temps et qui n'ont aucun lien avec Angoulême par des études de notoriété de ces personnages, au regard de la BD contemporaine qui n'est pas du tout représentée. Ils veulent feutrer un peu leur langage, mais c'est un projet industriel d'ordre culturel. Et si on a eu Wes Anderson qui est venu tourner un film entier à Angoulême, ce n'est pas parce qu'il y avait un parc d'attractions, mais parce qu'il y avait sur place un terreau fertile, des intermittents, des animateurs 2D/3D. » (entretien réalisé le 16 mars 2021).

Le capital attractif des acteurs économiques et des productions culturelles sur lequel reposent ces projets conforte ainsi un ensemble de représentations de la culture et de la création qui valorisent des productions de masse, perçues comme « innovantes » et « créatives », aux dépens de patrimoines et savoir-faire locaux jugés peu mobilisateurs. Une membre de Chauffaille Autrement pointe cette contradiction au sein du projet *Mélofolia* et de son implantation en territoire rural limousin :

« Ce projet est une honte pour la musique comme pour le Limousin. J'ai l'impression d'élus d'une grande naïveté et sans profondeur culturelle, parce que c'est un projet qui n'a absolument aucun intérêt sur le plan de la musique. Ils se sont accrochés au premier projet qui leur promettait de l'emploi. Pourtant, il me semble que si la région a une carte à jouer, c'est sur son patrimoine musical. […] On est dans une idéologie où on a peur et honte de tout ce qui pourrait faire penser à des groupes folkloriques. Ça renvoie à une ruralité ringarde. Et ça demande des investissements, y compris intellectuels, qui manquent totalement au projet Mélofolia. » (entretien réalisé le 17 mai 2021).

Ces différents cas illustrent donc des conflits de représentations, non seulement de la place de l'économie de la culture et de la création dans les stratégies de développement territorial, mais aussi du territoire lui-même. Conçu comme une ressource pour la création de valeur marchande par les porteur·teuses des projets d'aménagement, il est vécu par leurs opposant·es comme un espace de création et d'innovation par et pour le bien commun, tant pour les habitant·es eux.elles-mêmes qu'au sein d'un ensemble plus vaste aux échelles nationales et internationales. En subjectivant le territoire en tant qu'espace social et écologique, les collectifs d'opposant·es aux trois projets observés tentent donc de revivifier, voire de créer, des espaces publics au sein desquels seraient posés, de manière contradictoire, les conflits idéologiques et de représentations du territoire, de la culture, de la création et du développement économique induits par les stratégies d'acteur·trices industriel·les. Sans nous attarder ici sur la diversité des enjeux liés à ces revendications, ni à celle des modalités d'actions de ces collectifs, ces phénomènes interrogent ainsi les notions d'utilité publique et de biens communs tout autant que les pratiques de construction de la décision publique. L'activité de ces collectifs, notamment via des expertises administrative, juridique ou technique, tend également à reconfigurer les temporalités de ces décisions et projets, opposant à une culture du secret des affaires et à des accords bipartites des modalités plus longues fondées sur la concertation autour de problématiques complexes.

Des conflits pour la domination du territoire et la reconnaissance d'une économie culturelle locale

Ayant pour enjeu central le statut du territoire et sa domination, les conflits observés apparaissent comme des conflits géopolitiques locaux (Subra, 2016). Pour les un·es, le territoire est objectivé, conçu comme une ressource devant permettre la création de valeur, grâce à sa privatisation et aux investissements d'acteur·trices industriel·les en quête de foncier mais sans attaches préalables avec lui. Dans ce cadre, les pratiques de construction de la décision publique reposent essentiellement sur des logiques de partenariats Public/Privé, de contractualisations et de définition des projets soumises au secret des affaires et à l'expertise des consultant·es et élu·es. Pour les autres, le territoire est un espace vécu, subjectivé par des attachements, dont l'inscription dans l'intime serait menacée du fait du projet. Par ailleurs, le territoire apparaît également perçu comme le lieu d'une tentative de reconnexion du local au global, d'intégration de questions contemporaines majeures au sein de pratiques locales à réinventer collectivement. Cette dynamique de mise en concordance d'enjeux à la fois locaux (cadre de vie, économie de la création) et internationaux (impacts environnementaux) implique un rapport complexe au territoire et à son exploitation, qui justifierait la conduite de démarches participatives et contradictoires. Le fait que les projets contestés prétendent s'inscrire dans le champ des industries culturelles et créatives tout en s'émancipant de l'économie culturelle locale rend, davantage que dans d'autres secteurs économiques, encore plus sensible ce phénomène de dépossession du territoire par l'arbitraire de la décision publique (Caro, 2019). Le collectif ImagiNon met par exemple en avant sur sa page Facebook : « Nous défendons notre attachement à un territoire inexploité et sans valeur marchande. Il est temps de revenir sur terre(s). » (Source : post publié sur la page Facebook du collectif ImagiNon le 26 avril 2022).

Dans les trois cas observés ici, les collectifs d'opposant·es sont majoritairement composés d'artistes locaux·ales (BD à Angoulême, musique et arts traditionnels à Chauffaille, collectif d'artistes à Beyssan — dans une moindre mesure) qu'accompagnent des militant·es écologistes et environnementalistes. D'une part, ces acteur·trices culturel·les locaux·ales n'ont pas été impliqué·es dans la phase de conception de projets pourtant présentés comme relevant des industries culturelles et créatives. Cette conception, assurée exclusivement par les promoteur·trices public·ques et privé·es, apparaît sur ce point a-territorialisée : l'implantation de ces projets relève essentiellement de la validation par les institutions de leur emprise sur un territoire. D'autre part, ces projets n'intègrent pas dans leur mise en œuvre, ou de manière marginale, à la suite des négociations, les activités ou productions des acteur·trices culturel·les locaux·ales contemporain·es. Les opposant·es, comme certain·es acteur·trices politiques locaux·ales, pointent ce défaut de lien avec les acteur·trices culturel·les locaux·ales.

« Imagiland, *c'est la culture à l'américaine. Ce projet de type Disneyland à un petit niveau qui a été pensé il y a 15 ans, il est totalement* has-been. *Il faut inventer un nouveau type de lieu culturel, avec les artistes présents sur place. Un genre de pôle public de la création et des artistes, un lieu ouvert et vivant.* » (Source : candidat d'opposition à Angoulême, post publié sur la page Facebook d'ImagiNon le 16 juin 2022).

En réaction à leur exclusion, les acteur·trices culturel·les locaux·ales s'allient aux démarches juridiques, administratives et de sensibilisation de l'opinion publique, mais développent également des formes d'expertise du projet qui leur permettent de produire des objets culturels, des tribunes, voire des contre-projets. Concerts et événements culturels, œuvres monumentales, édition d'affiches, fanzines et ouvrages collectifs

(Figure 5), deviennent ainsi des espaces créatifs d'expression de revendications sociales. Chaque projet et les contradictions qu'il soulève deviennent des sujets de réflexion et de production culturelle. Ces productions, et leur dynamique même, contribuent ainsi à reconfigurer les représentations du territoire et à renforcer son attachement dans la vie locale. Progressivement, ce qui est ressenti pour les un·es comme une menace sur l'identité du territoire ou, pour d'autres, comme un accaparement au profit exclusif de stratégies marchandes, déclenche et nourrit une pensée collective sur ce territoire et les attachements désirables. Le site du domaine de Chauffaille a par exemple connu un important regain d'intérêt du public depuis l'annonce du projet *Mélofolia*. Sur les autres sites, des balades de découverte de la faune et de la flore, des événements culturels et des productions artistiques (dont le *ZadZine* contre *Imagiland*) ont contribué à créer de nouveaux liens entre les habitant·es et ces espaces en partie délaissés. La typologie des projets, les modalités de leur imposition par les décideur·euses public·ques sans débat contradictoire, et leur rupture vis-à-vis de l'économie culturelle locale, ont ainsi induit des points d'ancrage, de convergence, entre d'une part des pratiques et savoir-faire relevant de la culture et de la création, et d'autre part des revendications d'ordre politique visant à confronter de manière complexe les projets locaux à la diversité de leurs impacts à différentes échelles.

Figure 6 : à gauche : Le premier numéro du « ZadZine, contre *Imagiland* », édité par le collectif ImagiNon en mars 2022 - Éditions Azimut. À droite : Planche dessinée 2022 (Source : Collectif ImagiNon)

En effet, afin de compenser la faible visibilité de ces luttes locales à l'échelle nationale mais aussi de les inscrire dans des dynamiques politiques plus larges, les collectifs d'opposant·es développent des relations entre eux. A partir des réseaux sociaux numériques et des sites web militants ainsi que par la présence de représentant·es de réseaux nationaux et internationaux (France Nature Environnement, Extinction Rébellion, etc.), ces groupes d'habitant·es et d'artistes se qualifient, se professionnalisent, et font résonner leurs luttes avec d'autres, sur d'autres territoires. Ces dynamiques, relativement nouvelles, les confortent dans leurs postures locales, ce qui contribue à maintenir un rapport de forces difficile à tenir face aux institutions, mais renforcent également la lecture politique des décisions publiques prises et des conflits qu'elles ont fait naître. Ce processus de « convergence des luttes » locales fait émerger un ensemble de revendications politiques

communes, ancrées dans des territoires et qui contribuent à établir un rapport de forces aux échelles supra-locales et nationales.

Conclusion

Nous avons caractérisé un ensemble de tensions qui ont généré des conflits locaux face à des projets de territorialisation d'infrastructures de loisirs portés par des acteur·trices internationaux·ales des industries culturelles et créatives. Ces projets consistent en des formes partenariales entre ces industriel·les et des décideur·euses public·ques, qui y voient des opportunités en termes de création d'emplois, d'attractivité touristique et économique, mais également de construction identitaire du territoire. À ce paradigme du développement socio-économique local, des collectifs plus ou moins organisés opposent des représentations du rôle de la culture et de la création davantage ancrées sur le territoire. Aux côtés d'autres types de citoyen·nes et militant·es, les acteur·trices culturel·les locaux·ales se saisissent des caractéristiques de ces projets industriels pour politiser leurs impacts sur le territoire local mais aussi à d'autres échelles.

La « créativisation » de l'économie, pour la création de valeur sur les marchés, implique en effet d'objectiver un ensemble d'acteur·trices, de pratiques, d'activités, dont il est attendu qu'il confère au territoire des signes distinctifs et attractifs. Un tel processus intègre moins la diversité des dynamiques actives sur ce territoire que des signes, des *representamen* qui prennent sens dans une lecture ou un discours du territoire cherchant précisément à valoriser les témoins de sa créativité. L'analyse de quelques projets contestés souligne que l'objectif des stratégies de territoire créatif réside donc moins dans sa capacité à encourager ou à renforcer la création que dans l'usage de signes de créativité pour produire de la valeur économique. Davantage que de simples prétextes ou ressources symboliques, les dimensions des produits culturels exploitées par les projets étudiés contribuent dans les faits à invisibiliser les acteur·trices locaux·ales des économies de la culture et de la création, à les priver de ressources et équipements, mais également à les exclure de stratégies publiques de construction du territoire. En réaction à la territorialisation de ces projets, tout autant qu'aux modalités de leur intégration dans les politiques publiques locales, des artistes et acteur·trices culturel·les participent ainsi à un processus de politisation des dynamiques d'attraction d'industriel·les et de construction de territoires créatifs. Par leurs pratiques et leurs productions, ils·elles pèsent dans des rapports de forces pour la redéfinition des représentations et rôles des territoires et de la création.

La mise en visibilité de ces conflits, en partie par les médias mais aussi par leur mise en résonance à des échelles supra-locales, fait apparaître des formes de radicalité : du côté des promoteur·trices tout autant que des opposant·es, ces projets, dont le capital symbolique est élevé, génèrent des conflits qui les dépassent et qui portent tant sur les ressources, indicateurs et instances selon lesquels se construit la décision publique que sur l'exigence de regards complexes articulant le local et le global, les économies locales et les projets industriels d'acteur·trices extra-territoriaux·ales.

Références bibliographiques

Bouba-Olga, Olivier ; Grossetti, Michel (2018), « La mythologie CAME (Compétitivité, Attractivité, Métropolisation, Excellence) : comment s'en désintoxiquer ? », [en ligne], consulté le 15 juillet 2023, https://hal.science/hal-01724699v2/document.

Caro, Mathilde (2019), « Éprouver l'attachement au lieu : l'épreuve d'un conflit de proximité », *L'Espace Politique*, n° 38, [en ligne], consulté le 15 juillet 2023, https://journals.openedition.org/espacepolitique/6696.

Godelier, Maurice (1978), « La Part idéelle du réel. Essai sur l'idéologique », *L'Homme,* vol. 18, n° 3-4, p. 155-188.

Lash, Scott ; Lury, Celia (2007), *Global Culture Industry : The Mediation of Things*, Cambridge : Polity Press.

Lefèvre, Bruno ; Wiart, Louis (2021), « Mobilisation de la société civile contre la localisation d'industries de l'économie créative : les conflits pour la re-politisation des territoires », *L'Espace Politique*, n° 43, [en ligne], consulté le 15 juillet 2023, https://journals.openedition.org/espacepolitique/9740.

Lefèvre, Bruno ; Wiart, Louis (2022), « Territorialisation des data centers en Wallonie », *La Revue Nouvelle*, vol. 8, n° 8, p. 76-86.

Lefèvre, Bruno ; Wiart, Louis (2023), « Rapports de force pour un territoire : l'implantation d'Alibaba à Liège », *Quaderni*, n° 108, p. 105-124.

Moeglin, Pierre (2019), « L'hypothèse d'un paradigme créatif sociétal. Intérêts, enjeux et stratégies en lice », *Communication,* vol. 36, n° 1, [en ligne], consulté le 15 juillet 2023, https://journals.openedition.org/communication/9702.

Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno (2011), « Le "travail territorial" des médias. Pour une approche conceptuelle et programmatique d'une notion », Études de communication, n° 37, p. 15-46.

Pine, Joseph ; Gilmore, James (1999), *The Experience Economy : Work Is Theater & Every Business a Stage*, Boston : Harvard Business School Press.

Poirier, Christian ; Roy-Valex, Myrtille (2010), *L'économie créative : Bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité*, Montréal : Institut national de la recherche scientifique, Centre - Urbanisation Culture Société.

Scott, Allen J. (2010), « Jobs or amenities ? Destination choices of migrant engineers in the USA », *Papers in Regional Science*, Wiley Blackwell, vol. 89, n°1, p. 43-63.

Sébastien, Léa ; Milanesi, Julien ; Pelenc, Jérome (2019), « Résister aux projets d'aménagement, politiser les territoires », *VertigO*, vol. 19, n° 1, [en ligne], consulté le 15 juillet 2023, https://journals.openedition.org/vertigo/24269.

Sternberg, Rolf (2012), « Learning from the past? Why "Creative Industries" can hardly be created by local/regional government policies », *Die Erde; Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, vol. 143, n° 4, p. 293-317.

Subra, Philippe (2016), Géopolitique locale : Territoires, acteurs, conflits, Paris : Armand Colin.

Winkin, Yves (2002), « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement » (p. 169-179), in Rasse, Paul ; Midol, Nancy ; Triki, Fathi (dir.), *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris : L'Harmattan.

Sources citées

ActuaBD (2022), « ImagiNon Vs Imagiland : des auteurs se mobilisent contre le projet de parc d'attraction d'Angoulême », *ActuaBD*, édition du 14 mars 2022, [en ligne], consulté le 12 juillet 23, https://www.actuabd.com/+ImagiNon-Vs-Imagiland-des-auteurs-se-mobilisent-contre-le-projet-de-parc-d+

Bonnet, Georges (2019), « Melofolia et le domaine de chauffaille en Limousin », *Le Club de Mediapart*, édition du 12 août 2019, [en ligne], consulté le 15 juillet 23, https://blogs.mediapart.fr/georges-bonnet/blog/120819/melofolia-et-le-domaine-de-chauffaille-en-limousin

Combrouse, Aline (2020), « Certains des retombées économiques du parc d'attractions Mélofolia, les élus du pays de Saint-Yrieix continuent de soutenir le projet », *Le Populaire du Centre*, édition du 23 décembre 2020, [en ligne], consulté le 13 juillet 23, https://www.lepopulaire.fr/coussac-bonneval-87500/loisirs/certains-des-retombees-economiques-du-parc-d-attractions-melofolia-les-elus-du-pays-de-saint-yrieix-continuent-de-soutenir-le-projet_13895003/

EcomNews (2020), « Et si Béziers devenait le futur Hollywood français ? », édition du 4 novembre 2020, [en ligne], consulté le 13 juillet 23, https://ecomnews.fr/news/beziers-futur-hollywood-francais/

Urbajtel, Stéphane (2020), « Objectif 2023 », *La Charente Libre*, édition du 4 novembre 2020, p.11.

Ouest-France (2020), « Béziers. Le "Hollywood européen", immense parc dédié au cinéma, pourrait voir le jour dans le Biterrois », édition du 11 septembre 2020, [en ligne], consulté le 13 juillet 23, https://www.ouest-france.fr/region-occitanie/herault/beziers-le-hollywood-europeen-immense-parc-dedie-au-cinema-verra-bientot-le-jour-dans-le-biterrois-6969949

Rongere, Colyne (2020) : « Haute-Vienne : le projet du parc à thème musical Mélofolia tient la cadence », *France 3 Nouvelle Aquitaine*, édition du 20 décembre 2020, [en ligne], consulté le 12 juillet 23, https://france3-regions.francetvinfo.fr/nouvelle-aquitaine/haute-vienne/haute-vienne-projet-du-parc-theme-musical-melofolia-tient-cadence-1907496.html

Penser la construction sonore des territoires depuis la programmation des salles de musique ? Une étude des Smac en Occitanie

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Stéphane Escoubet

Stéphane Escoubet est PRAG au département Musique de l'université Toulouse-Jean Jaurès et docteur en musicologie (Paris 4). Ses recherches s'intéressent à la relation entre représentations sociales et pratiques dans le domaine des musiques populaires.
escoubet@univ-tlse2.fr

Marc Kaiser

Marc Kaiser est maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication au CEMTI, Université Paris 8. Ses recherches portent sur l'histoire de l'industrie musicale française, sur les scènes locales, sur les modes de communication du musical et sur les clips musicaux.
marc.kaiser@univ-paris8.fr

Plan de l'article

Introduction
Concerts de musiques populaires et la question territoriale : une double perspective
La programmation des Smac en Occitanie comme objet d'analyse
Des catégories musicales de « travail » et de « communication »
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

En adoptant une double perspective - étude des musiques populaires et approche communicationnelle- l'analyse de la programmation des scènes de musiques actuelles (Smac) en Occitanie propose de saisir la place de ces intermédiaires culturels dans la construction sonore de ce territoire. En tant que salles à la fois subventionnées par rapport à un projet territorial et inscrites dans la filière industrielle musicale, elles participent à représenter différemment cette région selon si elles utilisent des catégories musicales professionnelles (de « travail ») ou des catégories musicales de « communication » (destinées à leurs publics).

Mots clés

musiques populaires ; concerts ; programmation ; Smac ; Occitanie ; catégories musicales

Thinking the sound construction of territories from the programming of music venues? A study of Smacs in Occitania

By adopting a double perspective in popular music studies and in communication studies, the analysis of the programming of Scènes de Musiques Actuelles (Smac) in Occitania proposes to grasp the place of these cultural intermediaries in the sound construction of this territory. By being both part of the industrial music sector and subsidized in relation to a territorial project, these music halls participate in giving a musical meaning to their territory based on the use of musical categories of "work" and "communication".

Keywords

Popular music ; live ; programming ; Smac ; Occitania ; musical categories

¿Pensando La Construcción Sonora De Territorios A Partir De La Programación De Espacios De Música? Un Estudio De Smacs En Occitania

Adoptando una doble perspectiva en los estudios de música popular y en los estudios de comunicación, el análisis de la programación de las Scènes de Musiques Actuelles (Smac) en Occitania propone captar el lugar de estos intermediarios culturales en la construcción de sonido de este territorio. Como salas de música que forman parte del sector de la música industrial y están subvencionadas en relación con un proyecto territorial, los Smac participan en dar un sentido musical a su territorio a partir de las categorías musicales de "obra" y "comunicación".

Palabras clave

Musica Popular ; conciertos ; programación ; Smac ; Occitania ; categorías musicales

Introduction

L'Occitanie peut être définie comme région administrative du Sud-Ouest et du Sud-Est de la France regroupant 13 départements et dont le chef-lieu est à Toulouse. Elle peut aussi être appréhendée par les langues et par les cultures qui s'étendent des Pyrénées à la Méditerranée. La musique, envisagée comme « inhérente au processus de territorialisation » (Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014, p. 12), apparaît comme un point d'entrée intéressant pour appréhender cette double acception (administrative et culturelle). L'étude des musiques populaires[1] en particulier offre, la possibilité de mettre en évidence qu'elles constituent une ressource culturelle dont la matérialité dépend en partie d'institutions publiques et privées sur un territoire spécifique (Kaiser, 2014).

Le festival « Total Festum[2] » propose par exemple différentes activités autour des cultures occitanes et catalanes dont des concerts se déroulant dans des Scènes de musiques actuelles (Smac). Les musiques traditionnelles n'ont eu accès à ces lieux que depuis une dizaine

…….

1. Dans le monde académique, ce sont les musiques définies par opposition aux musiques savantes (*art music*) et traditionnelles (*folk music*), apparues au 20e siècle avec l'enregistrement sonore et qui sont destinées aux marchés de masse (Tagg, 1982).
2. La Région Occitanie Pyrénées – Méditerranée, « Total Festum », [en ligne], consulté le 27 juin 2023, https://www.laregion.fr/total-festum.

d'années (Le Cras, Anger, Demange, 2023) car ce sont des structures labellisées par le ministère de la Culture développant avant tout un projet artistique et culturel « d'intérêt général dans le champ des musiques actuelles[3] ». En effet, les Smac « programment majoritairement des musiques Pop Rock et assimilées mais également de la chanson et du jazz, des musiques électroniques, des musiques urbaines et plus rarement des musiques du monde ou des musiques traditionnelles[4] ».

La convention signée entre l'État et les collectivités territoriales consiste à aider ces salles de petite et moyenne capacité (dont la plupart sont gérées sous statut associatif) afin qu'elles contribuent « au maillage artistique, culturel et social du ou des bassins de vie dans le(s)quel(s) elles s'inscrivent[5] ». Leurs missions relèvent à la fois de l'accompagnement artistique et de la diffusion culturelle en tenant compte des enjeux de la diversité et des droits culturels. Ces intermédiaires culturels doivent dès lors proposer un véritable projet territorial qui s'appuie notamment sur une programmation musicale particulière. Malgré un fort soutien public, ces salles restent inscrites dans une filière économique dont le mode de valorisation capitalistique est spécifique : les conditions de création, de valorisation et de consommation des produits culturels sont à chaque fois incertaines (Mœglin, 2012). C'est notamment pour cette raison que le spectacle vivant se présente comme l'une des composantes de l'industrie musicale. Nous nous sommes alors demandés si le travail des programmateur·rices de ces lieux de spectacles, fondé sur une expertise spécifique reposant sur des modalités cognitives, techniques, collectives et politiques (Dutheil-Pessin, Ribac, 2017), participait à une certaine teneur musicale aux territoires. Dans quelle mesure la programmation de ces intermédiaires culturels labellisés autour d'un projet territorial participe-t-elle à la définition sonore de l'Occitanie ?

La première partie de l'article montre qu'il est possible d'envisager le concert, depuis une double perspective étude des musiques populaires et approche communicationnelle, comme une forme de communication œuvrant à faire vivre une expérience collective dans un espace géographique spécifique. Le lien entre musiques populaires et territoire a d'abord intéressé les *popular music studies* à la suite de son tournant ethnographique dans les années 1990 (Cohen, 1993). De nombreuses recherches de terrain ont montré la diversité des acteur·rices et des intermédiaires impliqués dans des scènes musicales « glocalisées » (Kaiser, 2020). Si, dans le monde anglophone, les *popular music studies* et l'ethnomusicologie se sont mutuellement influencées, les échanges entre ces courants disciplinaires dans l'espace francophone autour de ces objets sont plus récents (Amico, Parent, 2022). L'étude de ce lien dans cet espace a davantage été appréhendée en géographie culturelle à partir des années 2000 lorsque les sciences sociales ont été mobilisées pour analyser les représentations spatiales en jeu (Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014, p. 10). Les approches communicationnelles ont quant à elles insisté plus spécifiquement sur le rôle joué par les industries culturelles dans ces diverses scènes musicales (Kaiser, 2014). L'étude de la programmation des Smac, des salles ancrées sur un territoire selon une double logique culturelle et économique, permet d'analyser à la fois les dimensions matérielles du lien entre musiques populaires et territoire, et les représentations qui lui donnent forme.

…….

3. JORF, « Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier missions et des charges relatif au label "Scène de Musiques Actuelles-Smac" », [en ligne], consulté le 13 novembre 2022 , https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679426

4. Ministère de la Culture, « Scènes de musique actuelle », [en ligne], consulté le 27 juin 2023, https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/Les-organismes-de-creation-et-de-diffusion-musicales/Scenes-de-musiques-actuelles.

5. JORF, « Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier missions et des charges relatif au label "Scène de Musiques Actuelles-Smac" », [en ligne], consulté le 13 novembre 2022 , https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679426

Un entretien exploratoire approfondi a d'abord été mené avec le directeur d'Art'Cade afin d'évoquer les enjeux et les contraintes de la programmation d'une salle subventionnée. Son point de vue était intéressant dans la mesure où il s'agit d'une Smac multisites située en zone rurale (l'Ariège) et qu'il est également trésorier de la Fédération des lieux de musiques actuelles (Fédélima) – une fédération de lieux conventionnés et autonomes – et co-président de la Fédération des musiques actuelles en Occitanie (Octopus). Nous avons ensuite étudié la programmation 2021-2022 des 9 Smac occitanes (Les Docks [Cahors], Le Club [Rodez], Le Rio Grande [Montauban], Lo Bolegason [Castres], Art'Cade [multisite en Ariège], Le Cri'Art [Auch], La Gespe [Tarbes], Victoire 2 [Montpellier] et La Paloma [Nîmes]), ce qui fait, en totalité, 621 spectacles programmés selon une centaine de genres musicaux distincts. En termes de traitement des données, le parti pris de notre étude a été de partir des catégories affichées par les salles elles-mêmes (voir annexe). Le but était de rester au plus près des catégories utilisées par les responsables dans le pilotage de leur programmation, au plus près de leurs représentations, et potentiellement de leur réseau professionnel le plus proche (booker·euses, tourneur·euses, artistes, etc.). Notre choix s'est porté sur la saison 2021-2022 puisqu'il s'agissait de la plus récente, et que les données disponibles en ligne sur les saisons précédentes s'avéraient lacunaires. Cette option introduit néanmoins un biais potentiel compte tenu du contexte pandémique : le travail de programmation s'est effectué, selon notre interviewé, de manière inhabituelle (malgré un certain « retour à la normale »), avec une vision à plus court terme, des annulations et reprogrammations au fil de l'eau, et une préférence accordée aux formats de spectacle les plus compatibles avec les règles sanitaires en vigueur durant cette période (public assis, absence de buvette, etc.).

La troisième partie s'intéresse aux modes et aux problématiques de la catégorisation musicale. En effet, les genres musicaux les plus présents dans les salles de musiques actuelles en Occitanie varient selon le type de nomenclature choisie. Les catégories esthétiques privilégiées, qui participent à la coloration sonore du territoire, changent selon qu'il s'agit de catégories déclarées par les programmateur·rices par rapport à leur activité (catégorisation de « travail ») ou de catégories destinées aux publics des salles (catégorisation de « communication »).

Concerts de musiques populaires et la question territoriale : une double perspective

Avec l'accélération de la globalisation économique et des processus de mondialisation culturelle dans les années 1980, la question de la territorialité des musiques populaires a pris, à partir de ce moment, de l'importance au sein des *popular music studies* (Shank, 1988 ; Finnegan, 1989 ; Straw, 1991). L'approche « scénique » (Kaiser, 2014) s'est depuis largement développée ce qui a contribué au « tournant spatial » (Straw, 2004, p. 421) dans l'étude de ces cultures musicales. Une scène locale s'envisage alors comme « un espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune » (Kaiser, 2014, p. 135). Il ne s'agit plus d'observer uniquement les pratiques des musicien·nes dans un espace géographique défini, mais de prendre également en compte leurs interactions avec le public et une diversité d'acteur·rices et d'institutions locaux·ales. Divers types de scènes existent – locales, translocales, virtuelles (Bennett, Peterson, 2004) –, ainsi certaines formations peuvent connaître une mutation de leurs territorialités au cours de leur carrière, à l'image du groupe occitan OTH qui a d'abord évolué au sein d'une scène rock locale pour ensuite rejoindre la scène nationale de rock indépendant à la fin des années 1980 (Loué, 2016). L'étude

d'une scène musicale prend en compte les espaces concrets (studios, salles, institutions, etc.) où prend forme une hétérogénéité de pratiques artistiques et culturelles grâce à une diversité d'intermédiaires (labels, producteur·rices, organisateur·rices, etc.). Elle révèle aussi les représentations culturelles et médiatiques en œuvre dans chaque écosystème musical observé. De nombreux articles de la revue *Volume !* participent notamment de ce constat (sur les scènes metal, sur la scène punk en France, sur les musiques jamaïcaines, sur les sonorités hip-hop, etc.).

Le lien entre musique, espace et territoire reste malgré tout complexe, au même titre que celui fait en anglais entre *place*, *space* et *territory*. Certains travaux francophones en géographie culturelle ont montré que « la musique en tant qu'objet géographique n'apparaît plus seulement comme un géoindicateur mais également de façon récurrente comme un "projet d'agir spatial" utilisé pour la production d'espace et mobilisé par des acteurs locaux comme ressource » (Raibaud, 2009, p. 16).

Ces travaux ont souligné que la musique « apparaît comme une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés et même […] comme principe d'organisation territoriale » (*ibid.*, p. 14). Elle invite les études centrées sur ce lien à ne pas se limiter aux seules représentations spatiales en considérant aussi ses espaces concrets de production sur un territoire (Guillard, 2017).

Pour appréhender la territorialité des musiques populaires, il y aurait finalement un dualisme analytique à prendre en compte : représentation spatiale et organisation territoriale. Nous l'étudions dans le cas du spectacle vivant en envisageant le concert de musiques populaires depuis l'expérience collective proposée dans un endroit et à un moment précis selon des conditions matérielles spécifiques. D'un côté, le concert représente un enjeu social pour les publics qui revendiquent pour un temps leur « propre espace physique et émotionnel » (Frith, 2007A, p. 199) et « ressentir » l'expérience immédiate de l'identité collective (Frith, 2007B, p. 38). En croisant cette perspective sociologique avec l'approche communicationnelle des territoires, les musiques populaires sont envisagées comme l'une des formes de communication permettant à une communauté de partager et de pratiquer un espace défini (Raoul, 2020, p. 221-224). Le festival « Total Festum », cité en introduction, en est un exemple. Dans ce cas, nous envisageons le spectacle vivant comme l'un des moments pendant lequel se figent des « dynamiques info-communicationnelles qui œuvrent à la construction des processus socio-territoriaux » (Pailliart, 2018, p. 150). Le *live* apparaît comme un moyen de se définir avec ou contre les autres au sein de communautés culturelles (selon des genres écoutés, selon les artistes suivis, selon une identité commune, etc.). De notre point de vue, l'ancrage musical en Occitanie ne renvoie pas uniquement à un « espace lissé par une autorité spécifique (État, Région, province…) » mais surtout « à la construction sociale induite par la mobilisation collective de *ressources dans la dimension du projet, en passant par les trajectoires individuelles, les réseaux mondiaux et la multi-appartenance* » (Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014, p. 12).

La musique occitane peut être définie par des artistes ayant évolué ou évoluant dans différentes scènes musicales inscrites dans ce territoire administratif et par des musicien·nes mobilisant de manière plus ou moins « moderne » des éléments de la culture occitane. Le directeur d'Art'Cade évoque ces différentes ressources culturelles et ce syncrétisme :

« *les Zebda, Big Flo & Oli… Pour moi le truc du petit jeune rebeu avec de l'accent. Ou les Fabulous Trobadors, ce truc de l'accent […]. Je trouve qu'il y a pas mal de projets ancrés dans un travail multiculturel, autour de musiques d'Afrique du Nord, en tout cas de mélanges… Je pense qu'on a plus de mélanges comme ça que d'autres régions en France. C'est la proximité aussi avec le bassin méditerranéen.* »

D'un autre côté, le contexte particulier de chaque performance musicale renvoie à

ses conditions matérielles de production (qui varient selon le type de salle, de public, d'organisateur·rices, etc.). Simon Frith précise que « là où il y a des désirs sociaux, il y aura des chefs d'entreprise ou des promoteurs bien disposés, moyennant finance, à les satisfaire » (Frith, 2007A, p. 199). La perspective communicationnelle accorde de son côté une place spécifique aux logiques et aux idéologies des industries culturelles et médiatiques dans la production et la circulation des musiques populaires (Kaiser, 2014 ; Costantini, 2015 ; Bénistant, 2016 ; Creton, 2018). La théorie des industries culturelles permet d'insister sur le mode spécifique de valorisation du capital lié aux produits culturels (Mœglin, 2012). Une telle approche rend compte à la fois de la diversité des modes de fonctionnement des industries de la culture et d'un ensemble unifié (*ibid.*). Selon cette approche, le spectacle vivant apparaît comme l'une des composantes de l'industrie musicale qui a trop longtemps été associée exclusivement au disque (Cloonan, Williamson, 2007). Plutôt que de développer une sociologie des intermédiaires culturels centrée sur la coopération dans les mondes de l'art ou, au contraire, sur la concurrence au sein de champs artistiques, ou bien de comprendre les récentes mutations du métier de programmateur·rice (Picaud, 2021), il est possible de réfléchir à la façon dont les salles de concert et leurs professionnel·les participent à donner une coloration musicale à un territoire en privilégiant la diffusion de certains genres plutôt que d'autres.

La programmation des Smac en Occitanie comme objet d'analyse

En tant que « petite entreprise de service public » (Sagot-Duvauroux, 2005), les salles de musiques actuelles (qu'elles soient labellisées ou non) se situent dans un entre-deux en associant fonds privés (billetterie, bar, restauration, etc.) et fonds publics (subventions de fonctionnement, aides à l'emploi, aides aux projets). Les salles de musiques actuelles restent donc inscrites dans une filière économique au sein de laquelle elles jouent divers rôles (*ibid.*) : produire des revenus pour les artistes, promouvoir les artistes émergent·es, être un lieu d'expérimentation et d'apprentissage et constituer une alternative sur un marché dominé par des grosses structures et salles, la concentration étant économique mais aussi spatiale à Paris (Guibert, Sagot-Duvauroux, 2013).

Certains de ces lieux bénéficient du label ministériel « en fonction de la densité de la population et des spécificités territoriales, de la dynamique de complémentarité de projets portés par plusieurs structures identifiées » dans le but d'irriguer « la vie musicale dans ce domaine artistique sur l'ensemble du territoire concerné et inscrire le projet dans une dynamique nationale de réseaux » (Colin, 2018, p.6). La programmation des Smac apparaît dès lors comme le point de rencontre entre des logiques marchandes et non marchandes, entre des contraintes économiques et institutionnelles dans son rapport à un territoire spécifique. Elle représenterait une forme discursive, une « matière communicationnelle » (Raoul, 2020, p. 32) en lien avec un territoire comme lieu d'ancrage et de mémoire (*ibid.*, p. 237-238). Ce constat est particulièrement vrai pour les Smac en zone rurale (environ 10 % d'entre elles), à l'image d'Art'Cade située en Ariège :

« le projet que l'on porte aujourd'hui n'est pas un projet de diffusion, mais d'abord un projet de territoire. La diffusion est l'un des axes, mais l'accompagnement des pratiques, la médiation culturelle, l'éducation artistique, ce sont clairement des composantes au même plan. […] un chantier d'exploration entre l'histoire musicale du territoire, autour des musiques traditionnelles, les groupes folkloriques. Toute une tradition de l'oralité, de la transmission des vieux aux jeunes, du multigénérationnel, et d'une tradition artistique qui n'est pas que musicale parce qu'il y a aussi la danse, la langue, tout ce qui va avec. On s'est donné un champ de travail commun à l'endroit de la musique : comment on peut faire dialoguer musiques actuelles et musiques traditionnelles » (directeur d'Art'Cade).

Les « petites » Smac en région évoluent souvent à une échelle départementale selon des logiques de concertation et d'ouverture avec des partenaires culturel·les locaux·ales. L'étude de la programmation des Smac sur un territoire précis permet de comprendre à la fois les enjeux culturels et économiques pour des salles subventionnées et les diverses logiques qui les animent selon leur implantation territoriale.

Les 9 Smac occitanes représentent des situations contrastées. Elles sont implantées dans des agglomérations de tailles très inégales, de 60.000 habitant·es pour la majorité (Castres, Cahors, Rodez, Auch, sites ariégeois d'Art'Cade) à 440.000 habitant·es pour Montpellier. Elles affichent des volumes de programmation très inégaux : de 27 spectacles aux Docks à 90 pour La Paloma (pour la saison 2021-2022). Néanmoins la plupart ont des volumes de programmation similaires, autour de 30 spectacles ; seuls La Paloma et Le Rio s'en distinguent nettement.

Le premier volet de données traité dans le cadre de notre article est tiré de la programmation 2021-2022 de ces 9 Smac à partir de l'ensemble des spectacles programmés (621 points d'entrée) et des genres musicaux associés à chacun d'entre eux par les salles elles-mêmes (92 éléments). Le choix de conserver les catégories utilisées par les professionnel·les eux·elles-mêmes s'est justifié par le fait d'utiliser leurs propres représentations esthétiques et de garder la perspective scénique en *popular music studies* dans laquelle il s'agit de conserver les modes vernaculaires de catégorisation. L'affichage de genres musicaux dans la communication de la programmation ne fait pas l'unanimité : la Gespe n'en affiche pas, ni Lo Bolegason (en dehors des festivals), ni Les Docks et Le Club (en dehors des concerts). Ces données n'ont donc pas pu être intégrées dans notre étude. Sauf pour la Gespe et le Rio, la majorité des Smac affiche dans leur programmation un ancrage territorial explicite : Les Docks indiquent systématiquement la provenance géographique des artistes ; la plupart mentionnent des festivals ou autres temps forts avec une référence au territoire (ex. : « Tremplin Muzikaktuel Gers » au Cri'Art), dédiés aux scènes locales (ex. : le « Club V2 » à Victoire 2), ou en partenariat avec des institutions locales (municipalité, école de musique).

Le dépouillement de la programmation 2021-2022 des Smac en Occitanie (voir annexe) a fait apparaître près de 130 catégories différentes proposées par les salles elles-mêmes (en utilisant par exemple des dénominations habituelles – rock, rap, electro, etc. – mais aussi des termes plus originaux : « dynamite », « boom bap », « neoacid »). Il se pose immédiatement une question de « niveaux de genres » selon l'expression de David Brackett (2016, p. 8-11) : quel degré de précision adopter dans la classification entre genres et sous-genres musicaux ? Pour avoir quelque chance de dégager des tendances esthétiques régionales portées par les Smac, nous avons effectué des rapprochements entre ces catégories par convergence lexicale : ont été rapprochées les intitulés construits à partir d'un même noyau de genre (« hip-hop », « electro », « rock », « rap », etc.), quels que soient les qualificatifs accolés (« tropical », « occitane », « littéraire », « humoristique », « déjanté », etc.), dès lors qu'ils ne correspondaient pas à un sous-genre connu. Le calcul de cette ventilation de la programmation a été effectué d'abord en nombre de groupes ou artistes programmés par catégorie esthétique, puis en proportion de la programmation totale de chaque Smac, ce qui permettait de refléter l'importance relative accordée par chaque salle à une esthétique donnée (quel que soit son volume de programmation propre).

Le deuxième volet de données traité a été aimablement fourni par la Fédélima. Il s'agit de statistiques tirées des résultats d'une enquête par questionnaire menée en 2019 par l'association auprès de ses adhérent·es concernant leur programmation par esthétiques. Le questionnaire demandait de « ventiler le nombre de groupes/formations/artistes solos

programmés durant la saison [2019-2020] par esthétiques musicales ». À la différence de notre premier jeu de données, les catégories esthétiques n'étaient pas laissées à la discrétion des programmateur·rices, mais étaient à sélectionner dans une nomenclature déterminée par la Fédélima. Cette nomenclature avait été élaborée par un groupe de travail composé de programmateur·rices et chercheur·euses. En 2019, la Fédélima rassemblait 6 des 9 salles labellisées Smac en Occitanie et un total de 71 Smac à l'échelle nationale. Les données statistiques obtenues consistaient en sommes et en moyennes du nombre de groupes (ou artistes) programmés par esthétique, calculées à titre comparatif sur plusieurs cohortes : l'ensemble des Smac adhérentes à l'échelle nationale, les 6 Smac adhérentes en Occitanie, les Smac des régions autres qu'Occitanie, les Smac région par région. Les données en moyennes comportent cependant une limite : elles ne reflètent pas la part de chaque esthétique proportionnellement au volume total de groupes ou artistes programmés dans chaque région.

Des catégories musicales de « travail » et de « communication »

L'étude de la programmation 2021-2022 des 9 Smac occitanes (voir annexe) montre que le genre le plus représenté est la « chanson » (9,4 %). Ensuite viennent les genres suivants par ordre décroissant : rock (8,2 %), électro (7,6 %), hip-hop (6,8 %), pop (6,4 %) et rap (6,1 %). Ces données font ressortir le caractère problématique de toute forme de catégorisation musicale (Kaiser, 2020). Pour David Brackett (2016), aucune option taxinomique n'est « neutre ». Comme le souligne Catherine Rudent (2000), la catégorisation esthétique des musiques ne relève pas tant de données statiques (inscrites dans les propriétés sonores notamment) que d'une activité sociale, animée par des enjeux, des dynamiques de concurrence ou de collusion d'intérêts entre les acteur·rices et institutions qui y prennent part. Le terme « chanson » est sans doute le plus utilisé au sein des Smac car il évoque davantage une instabilité et une hétérogénéité d'esthétiques qui arrivent à prendre forme en contexte (dans notre cas, les salles labellisées) qu'une catégorie fixe et musicalement définie (Rudent, 2018). Par ailleurs, les Smac se devant de proposer un projet artistique à chaque fois spécifique, le terme « chanson » semble dès lors plus adéquat que celui de « variétés », un terme davantage marqué par sa dimension commerciale. Comme le remarquait David Brackett, cette taxinomie dépend aussi de l'usage qui en est fait, de ses finalités :

« les genres ne sont pas des regroupements statiques de caractéristiques musicales empiriquement vérifiables, mais plutôt des associations d'œuvres dont les critères de similarité peuvent varier en fonction des usages qui sont faits des étiquettes de genre. Les éléments "similaires" ne se limitent pas aux caractéristiques du style musical : les regroupements s'articulent souvent autour d'éléments relatifs à la nationalité, la classe, la race, le sexe, la sexualité, etc. » (Brackett, 2016, p. 3-4).

Que ce soit pour la « chanson » ou les autres catégories évoquées dans notre étude — et particulièrement pour le « rap » et le « hip-hop » qui seraient majoritaires si elles étaient regroupées — se posent plus largement la question de la légitimation des genres musicaux et du rôle des industries culturelles. Karim Hammou (2020) a notamment montré comment le « rap patois » des Fabulous Trobadors a été mis à l'écart par les intermédiaires culturels du fait d'un régime d'authenticité médiatique ayant pris forme depuis la région parisienne. Marion Dalibert (2020) a, quant à elle, travaillé sur les processus de légitimation artistique du rap par les grands titres de presse entre des styles perçus comme étant respectables et des styles jugés indignes. Il existerait également deux types de « pop », entre une esthétique de niche dont les représentants défendraient

certaines valeurs musicales et une musique à portée commerciale (Escoubet, 2015).

Quel que soit le genre évoqué, un ensemble de représentations (nationalité, classe, race, sexe, etc.) est mobilisé qui constitue, dans le cas des Smac, le matériau même de la communication entre les programmateur·rices et les publics. Un intitulé renvoie notamment chez le public réel à des représentations d'un public imaginaire auquel le genre est supposé s'adresser, représentations auxquelles le public réel peut s'identifier ou au contraire vouloir se distinguer. À l'Art'Cade par exemple, il est difficile de programmer de la pop, jugée trop « urbaine », contrairement au rock festif qui n'existerait plus vraiment à l'échelle nationale (directeur d'Art'Cade). Le phénomène est identique à celui que décrivait Rémy Rieffel dans le domaine de la consommation télévisuelle :

« Le public se constitue en référence à une image du public ; cette image est une fiction, mais elle crée néanmoins un public réel. [...] Dit d'une autre manière, le public est un espace mental, un ensemble de représentations et en même temps un "Nous", avec un sentiment d'appartenance » (Rieffel, 2005, p. 184).

Du côté des salles de concert, les enjeux du choix des étiquettes pourraient être définis en ces termes pour comprendre le processus de médiation culturelle. Cette dimension transparaissait d'ailleurs, sous une autre formulation, des échanges avec le programmateur d'Art'Cade : selon lui, les étiquettes de genre affichées par les Smac mélangent, selon les cas, des catégories directement reprises des artistes eux·elles-mêmes ou de leurs booker·euses (celles qui apparaissent dans les kits presse communiqués aux programmateur·rices), ou des catégories retravaillées par la communication des salles. Les premières se reconnaîtraient par leurs formulations pointues, les secondes par des intitulés plus communs, plus larges. Il s'agirait de deux stratégies de communication différentes, selon ce qui est programmé : toucher un public déjà familier de la niche esthétique concernée (en reprenant telle qu'elle une catégorisation pointue), ou « attraper les publics » moins familiers avec des mots clés travaillés par les chargé·es de communication (comme des *hashtags* supposés pertinents pour un public élargi).

Ces résultats sont à comparer avec ceux issus de l'enquête de la Fédélima à partir de la nomenclature esthétique fixée par le questionnaire (figure 1).

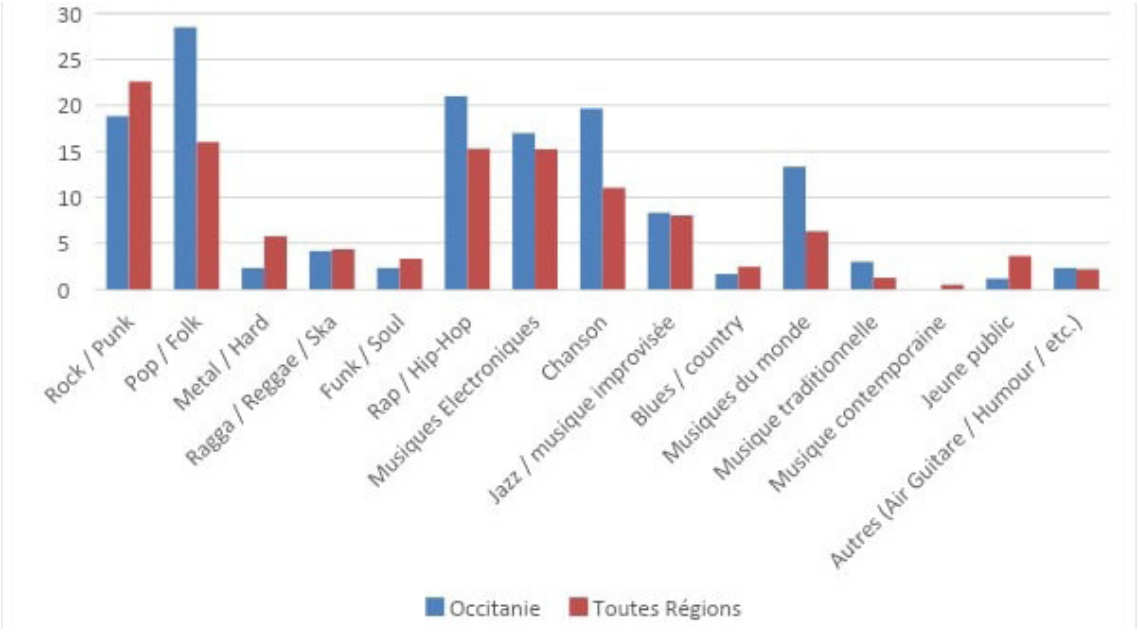

Figure 1. Nombre de groupes/artistes programmé·es par esthétique (enquête Fédélima)

La catégorie esthétique la plus représentée dans le nombre de groupes (ou artistes) programmés par les Smac adhérentes en Occitanie est la « pop/folk » (29 groupes en moyenne). C'est une moyenne nettement plus élevée que pour l'ensemble des Smac à l'échelle nationale (16 groupes). D'autres écarts significatifs avec la moyenne nationale sont également visibles : pour le « rap/hip-hop » (21 groupes contre 15,3), pour la « chanson » (19,6 contre 11,4), les « musiques du monde » (13 contre 6,3) et pour la « musique traditionnelle » (3 contre 1,2). Le nombre de concerts en région Occitanie de « musiques électroniques », de « jazz/musique improvisée » ou de « ragga, reggae, ska » est identique ou très proche de la moyenne nationale. En revanche, on remarque que le « rock/punk » et le « metal/hard » sont moins présents qu'ailleurs en France. Les programmateur·rices des Smac Occitanie adhérentes à la Fédélima ont déclaré avoir privilégié pour 2021-2022 par ordre décroissant les principales esthétiques suivantes (au-dessus de 10 par an) : 1. « folk/pop » ; 2. « rap/hip-hop » ; 3. « chanson » ; 4. « rock/punk » ; 5. « musiques électroniques » ; 6. « musiques du monde ».

Si on reprend les catégories retenues par la Fédélima pour analyser la programmation de toutes les Smac occitanes selon nos propres données (en nous limitant uniquement aux genres affichés et aux qualificatifs liés : voir annexe), l'ordre change et devient le suivant : 1. « rap/hip-hop » (12,9 %) ; 2. « rock/punk » (11,5 %) ; 3. « folk/pop » (10,3 %) ; 4. « chanson » (9,4 %) ; 5. « musiques électroniques » (7,6 %) ; 6. « musiques du monde » (2,9 %). Bien que la comparaison entre ces deux nomenclatures souffre du fait que l'enquête de la Fédélima ne concerne que 6 des 9 Smac occitanes, elle permet tout de même de saisir les différentes représentations en jeu quant aux esthétiques musicales diffusées sur ce territoire par les intermédiaires culturels labellisés. Il y aurait finalement une différence de perception des genres musicaux entre des catégories professionnelles, de « travail », déclarées par les programmateur·rices (par rapport à ce qu'ils·elles pensent faire) et des catégories de « communication », de médiation culturelle par les salles (par rapport à des publics imaginés).

Conclusion

Après avoir remarqué que les concerts participent au processus de territorialisation des musiques populaires depuis les représentations spatiales qu'elles mobilisent et ses conditions matérielles d'existence, la programmation des Smac en Occitanie a été envisagée comme objet d'analyse. Il a alors été possible de présenter les grandes catégories musicales qu'elles ont privilégiées sur ce territoire pour l'année 2021-2022. Les programmateur·rices de ces lieux, qui doivent répondre aux enjeux à la fois sectoriels de l'industrie musicale et socioculturels liés au label ministériel, mobilisent des catégories musicales différentes selon à qui elles et ils s'adressent (vers un public imaginé ou auprès de leurs collègues). La construction sonore de ce territoire par les salles de musiques labellisées diffère donc selon les modes de représentations en jeu. Cette différenciation peut finalement s'envisager depuis les réflexions sur le travail musical (Bataille, Perrenoud, 2021) en se demandant ce que l'activité professionnelle des programmateur·rices fait aux esthétiques musicales (en souhaitant toucher les « bons » publics ou évoquer de « bonnes » pratiques professionnelles) et ce que signifie dans l'économie actuelle un travail créatif face à diverses injonctions professionnelles. Une comparaison avec d'autres régions de France et avec d'autres lieux de diffusion de musiques populaires permettrait sans aucun doute de compléter notre analyse et participerait à alimenter les études culturelles et en communication sur le rôle des industries culturelles dans les modes de représentations sonores des territoires.

Références bibliographiques

Amico, Marta ; Parent, Emmanuel (2022), « Quels terrains communs pour l'ethnomusicologie et les *popular music studies* », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 19, n° 2, p. 7-16.

Bataille, Pierre ; Perrenoud, Marc (2021), « Introduction », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 18, n° 1, p. 7-16.

Bénistant, Alix (2016), *De la naissance du « Miami sound » : logiques de transnationalisation et de territorialisation de l'industrie musicale latino*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la Communication – Université Paris 8.

Bennett, Andy ; Peterson, Richard A. (2004), « Introducing Music Scenes » (p. 1-15), in Bennett, Andy ; Peterson, Richard A. (dir.), *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual*, Nashville : Vanderbilt University Press.

Brackett, David (2016), *Categorizing Sound : Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland : University of California Press.

Canova, Nicolas ; Bourdeau, Philippe ; Soubeyran, Olivier (2014), « Introduction : Penser les liens entre musique et territoire » (p. 9-18), in Canova, Nicolas ; Bourdeau, Philippe ; Soubeyran, Olivier (dir.), *La petite musique des territoires*, Paris : CNRS Editions.

Cloonan, Matin ; Williamson, John (2007), « Rethinking the music industry », *Popular Music*, vol. 26, n° 2, p. 305-322.

Cohen, Sarah (1993), « Ethnography and Popular Music Studies », *Popular Music*, vol. 12, n° 2, p. 123-138.

Colin, Bruno (2018), « Les lieux de musiques actuelles », Paris : Opale/CRDLA Culture, [en ligne], consulté le 13 novembre 2022, https://www.fedelima.org/IMG/pdf/2018_opale_crdla_fiche_reperes_lieux_maa.pdf

Costantini, Stéphane (2015), « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique », *Réseaux*, vol. 192, n° 4, p. 143-167.

Creton, Caroline (2018), « To pay or not to pay : les musiciens à notoriété locale face à la publicité ciblée sur Facebook », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 19, n° 2, p. 15-28.

Dalibert, Marion (2020), « Du "bon" et du "mauvais" rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 17, n° 2, p. 83-97.

Dutheil-Pessin, Catherine ; Ribac, François (2017), *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris : La Dispute.

Escoubet, Stéphane (2015), *La légitimation d'une pop indépendante en France*, thèse de doctorat en Musique et musicologie — Université Paris 4.

Frith, Simon (2007A), « La musique live, ça compte… », *Réseaux*, vol. 141/142, n° 2-3, p. 179-201.

Frith, Simon (2007B), *Taking Popular Music Seriously*, Londres/NYC : Routledge.

Guibert, Gérôme ; Sagot-Duvauroux, Dominique (2013), *Musiques actuelles : ça part en live*, Paris : DEPS/IRMA.

Guillard, Séverin (2017), « "Getting the city on lock" : imaginaires géographiques et stratégies d'authentification dans le rap en France et aux États-Unis », *L'information*

géographique, vol. 81, n° 1, p. 102-123.

Finnegan, Ruth (1989), *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hammou, Karim (2020), « Authenticité et objectivation d'un genre musical : les Fabulous Trobadors face à la naissance d'un "rap français" (1987-1993) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 17, n° 2, p. 25-42.

Kaiser, Marc (2014), « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 57, p. 133-157.

Kaiser, Marc (2020), « La mondialisation des musiques populaires au prisme des concepts de scène et d'interculturalité », *Hermès*, n° 86, p. 261-266.

Le Cras, Tangui ; Anger, Guillaume ; Demange, David (2023), « Quelle place pour les musiques traditionnelles dans les lieux de musiques actuelles » (p. 270-283), in Girault, Sylvain (ed.), *La création dans les musiques traditionnelles en France*, Guichen : Éditions Mélanie Seteun.

Loué, Thomas (2016), « Territorialité et publicité : la trajectoire multiscalaire d'OTH (1978-1991) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 13, n° 1, p. 87-111.

Mœglin, Pierre (2012), « Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [en ligne], consulté le 13 novembre 2022, https://journals.openedition.org/rfsic/130

Pailliart, Isabelle (2018), « Des territoires à la territorialisation » Études de communication, n° 50, p. 147-160.

Picaud, Myrtille (2021), *Mettre la ville en musique. Paris-Berlin*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Raibaud, Yves (2009), « Comment la musique vient-elle au territoire ? : introduction » (p. 13-26), in Raibaud, Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires ?* Pessac : MSHA.

Raoul, Bruno (2020), *Le territoire à l'épreuve de la communication*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaire du Septentrion.

Rieffel, Rémy (2005), *Sociologie des médias*, Paris : Ellipses.

Rudent, Catherine (2000), Les discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993, thèse de doctorat en Musique et musicologie — Université Paris 4.

Rudent, Catherine (2018), « *Chanson française* : A Genre Without Musical Identity » (p. 137-149), in Guibert, Gérôme ; Rudent, Catherine (dir.), *Made in France. Studies in Popular music*, Londres : Routledge.

Sagot-Duvauroux, Dominique (2005), « Quel modèle économique pour les scènes de musiques actuelles ? », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 4, n° 2, p. 15-24.

Shank, Barry (1988), « Transgressing the boundaries of a rock'n'roll community », communication présentée au colloque de l'IASPM-Canada IASPM-US, New Haven : Université de Yale, 1er octobre 1988.

Straw, William (1991), « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music », *Cultural studies*, vol. 5, n° 3, p. 368-388.

Straw, William (2004), « Cultural Scenes », *Loisirs et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, p. 411-422.

Tagg, Philip (1982), « Analysing popular music: theory, method and practice », *Popular Music*, n° 2, p. 37-65.

Annexe

Nombre d'artistes/de groupes par catégorie esthétique définies par les programmateur·rices des Smac en région Occitanie (Escoubet/Kaiser)

Catégories programmateur.rices	Art'Cade (unités)	Cri'Art (unités)	Le Club (unités)	Les Docks (unités)	Lo Bolegason (unités)	La Paloma (unités)	Victoire 2 (unités)	Le Rio (unités)	Totaux par genre (unités)	par catégorie esthétique (%)
Hip-hop (+ qualificatifs)	12	4	3	7	2	5	7	7	**47**	**6,8**
Electro, Musiques électroniques (et déclinaisons)	11	5	2	7	2	14	11	7	**59**	**7,6**
Rock (tout court ou qualificatifs ne correspondant pas à un sous-genre existant)	9	5	1	2	3	33	11	12	**76**	**8,2**
Musiques traditionnelles (ou Trad)	5	0	0	5	0	3	1	0	14	1,8
Rap (+ qualificatifs)	4	3	4	1	2	33	3	6	**56**	**6,1**
DJ (set)	4	0	0	0	2	7	2	1	16	1,9
Chanson (tout court) ou Chanson française	3	8	8	3	2	12	14	16	**66**	**9,4**
Afro, Afrobeat (et déclinaisons)	3	1	4	2	1	2	5	0	18	3,1
Dub (+ qualificatifs)	3	3	0	1	0	0	1	3	11	1,5
House (+ qualificatifs)	3	0	0	2	0	0	1	4	10	1,3
Techno (+ qualificatifs)	3	0	0	3	0	0	0	0	6	0,9
Folk (ou Folk rock)	2	3	3	5	1	8	3	2	**27**	3,9
Blues (ou Blues rock, Blues de Chicago, Rhythm'n'blues)	2	0	2	0	7	1	1	3	16	3,8
Musique(s) du monde, Chanson du monde, World (music), Fusion	2	2	1	6	1	2	4	1	19	2,9
Jazz (+ qualificatifs)	2	1	1	0	2	2	5	2	15	2,3
Bal, guinguette (+ qualificatifs)	2	0	1	2	0	0	0	1	6	1,0
Swing	2	0	0	2	0	0	0	0	4	0,6
Humour	2	1	0	1	0	0	0	0	4	0,6
Dynamite	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0,2
Improvisation	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0,2
Poésie	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0,2
Punk (+ qualificatifs)	1	4	1	4	1	8	4	2	**25**	3,3
Funk	1	0	1	2	1	0	1	3	9	1,6
Indie (pop), Indé, Rock indé	1	2	0	1	0	7	2	0	13	1,3
Cumbia (+ qualificatifs)	1	6	0	0	0	0	0	0	7	1,1
R'n'B	1	0	0	0	1	3	0	0	5	0,7
Groove, Groovy (+ qualificatifs)	1	0	0	0	0	1	0	1	3	0,3
Boom Bap	1	1	0	0	0	0	0	0	2	0,3
Chanson métissée	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Chansons de la mer noire	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Clarinette electro	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Drum & Bass	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Fanfare	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Iacrobaties	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Multi-instrumentiste	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Musique brute	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Musique thérapie	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Neoacid	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Rock festif	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Théâtre	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Pop (+ qualificatifs, hors indie pop, pop-rock)	2	3	1	2	5	20	9	9	**51**	**6,4**
Reggae (+ qualificatifs)	0	3	0	3	1	4	2	5	18	2,4
Metal (ou Heavy metal, ou Metal progressif)	0	2	3	0	0	6	2	3	16	2,2
Soul (+ qualificatifs)	0	3	0	1	2	4	2	1	13	1,9
Beatbox	0	4	0	0	0	0	0	1	5	0,8
Rock alternatif	0	1	1	0	0	0	0	1	3	0,6
Post-punk	0	0	0	0	0	6	2	0	8	0,6
Rock psychédélique	0	1	0	1	0	0	2	0	4	0,6
Trance / Transe (+ qualificatifs)	0	0	0	3	0	0	0	0	3	0,5
Pop-rock	0	0	0	0	0	1	2	2	5	0,5
Maloya	0	0	1	0	0	0	2	0	3	0,5
Brasilfusion	0	3	0	0	0	0	0	0	3	0,5
Garage	0	1	0	0	0	5	0	0	6	0,5
Trip-hop	0	0	0	1	0	1	1	1	4	0,5
Post-rock	0	0	0	0	0	3	1	1	5	0,4
Noise	0	0	0	0	0	6	0	0	6	0,4
Rock'n'roll	0	0	0	0	0	0	2	1	3	0,3
Bluegrass	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Cabaret rock'n'swing	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Rock berbère	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Stupid rock show	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Trap	0	0	0	0	0	1	2	0	3	0,3
Rock New Wave	0	1	0	0	0	0	1	0	2	0,3
Piano-voix	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0,2
Salsa	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0,2
Musique expérimentale	0	0	0	0	0	2	1	0	3	0,2
Synthpop	0	1	0	0	0	1	0	0	2	0,2
Country	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0,2
Shoegaze	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0,2
Hardcore	0	0	0	0	0	1	0	1	2	0,2
Ska	0	0	0	0	0	1	0	1	2	0,2
Chanson nomade	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Chanson urbaine	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Power rock	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Pungle	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Variété(s) (+ qualificatifs)	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Flamenco	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Nu Roots	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Rock stoner	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Rock surf (Surf rock)	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Grunge	0	0	0	0	0	2	0	0	2	0,1
Glitter music	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0,1
Musique de chambre contemporaine	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0,1
Darkwave	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Instrumental	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Musique latine	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Musiques urbaines	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Zouk	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Ambient	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Rumba catalane	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0,1
Sludge	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0,1

Les mises en scène du territoire par les séries quotidiennes : représentations et réceptions

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Frédéric Marty

Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication, Université Paul-Valéry Montpellier 3, LERASS, frederic.marty@univ-montp3.fr

Stéphanie Marty

Maîtresse de conférences en Sciences de l'information et de la communication, Université Paul-Valéry Montpellier 3, LERASS, stephanie.marty@univ-montp3.fr

Patricia Jullia

Maîtresse de conférences en Sciences de l'information et de la communication, Université Paul-Valéry Montpellier 3, LERASS, patricia.jullia@univ-montp3.fr

Elsa Pallin

Doctorante en Sciences de l'information et de la communication, Université Paul-Valéry Montpellier 3, LERASS, elsa.pallin@univ-montp3.fr

Plan de l'article

Espaces décoratif, situé ou qualifiant : les mises en scène du territoire dans les séries quotidiennes
Les visites guidées comme formes de réception des séries quotidiennes par les territoires et les publics ?
Un non-rapport au territoire pour les ciné-touristes ?
Références bibliographiques

Résumé

La télévision française a investi la région Occitanie pour situer trois séries quotidiennes, diffusées actuellement en *access prime time* (*Demain nous appartient* — TF1, Sète, 2017 ; *Un si grand soleil* — France 2, Montpellier, 2018 ; *Ici tout commence* — TF1, Saint-Laurent-d'Aigouze, 2020). Nous analyserons tout d'abord comment le territoire est mis en scène dans ces séries. Nous étudierons ensuite la mise en œuvre de visites guidées dédiées à ces

séries. À partir d'observations de ces visites et d'entretiens réalisés avec les participant·es, nous observerons enfin comment ces « espaces-paysages »/« espaces à vivre » sont mis en récits et comment les différent·es acteur·trices impliqué·es configurent un rapport singulier au territoire.

Mots clés

Séries télévisées, territoire, ciné-tourisme, travail territorial

Title

The Staging of the Territory by the Daily Series: Representations and Receptions

Abstract

French television has invested the Occitanie region to locate three soap operas, currently broadcast in access prime time (*Demain Nous Appartient* — TF1, Sète, 2017 ; *Un Si Grand Soleil* — France 2, Montpellier, 2018 ; *Ici Tout Commence* — TF1, Saint-Laurent-d'Aigouze, 2020). We will first analyze how the territory is portrayed in these soap operas. We will then analyze the implementation of guided tours dedicated to these soap operas. Based on observations of these tours and interviews with the participants, we will investigate how these "landscape-spaces" / "spaces to live" are narrated and how the different actors involved configure a singular relationship with the territory.

Keywords

Soap opera, territory, set-jetting, territorial work

Título

La escenificación del territorio por las series diarias: representaciones y recepciones

Resumen

La televisión francesa ha invertido en la región de Occitanie para ubicar tres series diarias, actualmente emitidas en el *access prime time* (Demain nous appartient — TF1, Sète, 2017 ; Un si grand soleil — France 2, Montpellier, 2018 ; Ici tout commence — TF1, Saint-Laurent d'Aigouze, 2020). En primer lugar, analizaremos cómo se escenifica el territorio en estas series. A continuación, analizaremos la realización de visitas guiadas dedicadas a estas series. A partir de la observación de estos recorridos y de entrevistas con los participantes, analizaremos cómo se narran estos « espacios-paisaje »/« espacios para vivir » y cómo los diferentes actores implicados configuran una relación singular con el territorio.

Palabras clave

Series, territorio, turismo cinematográfico, trabajo territorial

Introduction

La télévision française a situé en Occitanie pour trois séries quotidiennes, diffusées actuellement en *access prime time* : *Demain nous appartient* (DNA), sur TF1 depuis 2017, est situé à Sète ; *Un si grand soleil* (USGS), sur France 2, se déroule dans la métropole de

Montpellier Méditerranée depuis 2018 ; *Ici tout commence* (ITC), sur TF1, a élu domicile sur la commune de Saint-Laurent-d'Aigouze, dans le Gard, depuis 2020. L'implantation de ces productions a généré la mise en place de visites guidées dédiées. Nous envisageons ces visites comme un moment de confrontation et de tension entre la représentation du territoire construite à travers la série et l'expérimentation du territoire *in situ*, par les visiteur·euses (locaux·ales ou non) comme par celles et ceux qui organisent ces visites. En outre, ces visites rappellent que les séries quotidiennes sont particulièrement propices aux phénomènes de *set-jetting* ou ciné-tourisme (Lizotte et Grenier, 2011) étant donné que « [leurs] imaginaire[s], qui allie[nt] dimension culturelle d'une grande ville et dimension "affectuelle" d'un petit groupe intimiste, vie quotidienne et critique sociétale, est [sont] propre[s] à attirer des touristes » (Bryon-Portet, 2011). Il est donc pertinent, selon nous, d'interroger les visites guidées organisées dans les villes où sont tournées ces séries.

Comment ces séries participent-elles à produire une réalité sociale, ici territoriale, à travers les représentations qu'elles donnent du territoire ? Le développement de ce genre sériel, autour de l'arc méditerranéen, favorise-t-il un ancrage territorial de ces séries ? La mise en œuvre des visites guidées traduit-elle des formes de réception distinctes ? Enfin, quelle est la place accordée au territoire pour ces visiteur·euses qui, « stimulé[·es] par le récit, l'image et les émotions véhiculés par la production cinématographique ou télévisuelle [s'engagent] dans le ciné tourisme » (Lizotte et Grenier, 2011) ?

Afin d'explorer les articulations entre les différentes représentations du territoire (Le Nozach, 2011) dans le cadre de DNA, USGS et ITC, nous déployons — en équipe — une démarche méthodologique qualitative (Blais et Martineau, 2006 ; Paillé et Mucchielli, 2012) qui favorisent divers recueils de données :

- une analyse du contenu des séries, catégorisant sur plusieurs mois (septembre 2020 à juin 2021) les épisodes de ces trois séries ainsi que leurs génériques et textes de présentation ;
- des observations ethnographiques menées lors de visites guidées organisées à Montpellier, Sète et Saint-Laurent-d'Aigouze (n=6), au cours du mois de juillet 2022 ; ainsi qu'une série d'entretiens semi-directifs d'explicitation (Vermersch, 2010) réalisée auprès de participant·es à ces visites (n=39).

Dans le cadre de cet article, nous analyserons d'abord la façon dont ces séries mettent en scène le territoire puis les diverses appropriations que révèlent l'organisation et la mise en œuvre des visites observées. Enfin, nous mettrons en perspective la réception des visites par le public (spectateur·trices ou non de ces séries).

Espaces décoratif, situé ou qualifiant : les mises en scène du territoire dans les séries quotidiennes

Les séries quotidiennes montrent des territoires qui ont pour vocation de permettre au public de situer l'action dans un *ici et maintenant* lié à un univers fictionnel. Les notions d'espace et de lieu sont souvent mobilisés en analyse filmique (Gardies, 1993 ; Gaudin, 2015) et en géographie quand il s'agit de penser les lieux de tournage (Pleven, 2014 ; Denmat, 2021). Dans ce cadre, nous envisageons l'espace en tant que référentiel géographique et le lieu en tant que partie de l'espace mobilisé pour la narration.

À partir d'une recherche préalable portant sur USGS, nous avons mis en évidence la cohérence entre les stratégies de communication des collectivités territoriales montpelliéraines et la mise en scène du territoire dans la série (Jullia et Marty, 2023). Pour

spécifier ce rapport aux espaces et aux lieux de tournage des séries quotidiennes étudiées, nous analysons conjointement les contenus des résumés de présentation de celles-ci, les génériques qui les introduisent et les arcs narratifs. Cette étude comparative des trois séries donne la possibilité d'interpréter leur rapport au territoire, afin de déterminer le « rôle » donné au « territoire » *via* des catégories de lieux et d'espace. Ainsi, malgré une écriture et des modes de production industrialisés (Mille, 2018), ces trois séries se réfèrent singulièrement au territoire : tantôt comme à un « espace à vivre qualifiant » (USGS), « un espace-paysage décoratif » (ITC) et « un espace à vivre situé » (DNA).

Un si grand soleil : un espace à vivre qualifiant

USGS, diffusée sur France 2, propose actuellement une présentation succincte : « *Une multitude de personnages aux destins contemporains dans un Montpellier moderne traversent Un si grand soleil. Les familles Bastide, Estrela, Berville, Alami, Levy ou Real et bien d'autres évoluent dans l'intensité du présent*[1] ». Le générique, lui, présente la ville, ses environs et les activités que l'on peut pratiquer : une plage avec des dunes, la ville de Montpellier avec ses bâtiments contemporains et ses monuments anciens, un panneau indicateur de Montpellier sur l'autoroute, une salle de concert avec le logotype de la marque Sud de France, un plongeon dans une piscine luxueuse, un groupe de jeunes se promenant dans la vieille ville, un vol de flamants roses, les pyramides de la Grande-Motte, etc. Ainsi, le texte présente les familles et la ville alors que le générique se centre sur l'espace à vivre.

L'analyse du contenu de la série indique que la mise en scène de la ville est axée sur la modernité, la jeunesse, le dynamisme (Jullia et Marty, 2023). Si le rapport « arcs narratifs et territoire » est fort — il conditionne certains éléments des intrigues — le récit porte plus sur l'image de la métropole (contemporaine) que sur sa localisation méditerranéenne. Contrairement aux deux autres séries, USGS s'ajuste à l'image institutionnelle de Montpellier plus qu'à l'image territoriale physique et géographique. Ce rapport à l'espace met en scène un espace à vivre en cohérence avec l'image souhaitée par la collectivité territoriale qui accueille et soutient la production : le territoire y est un espace à vivre qualifiant.

Ici tout commence : un espace-paysage décoratif

La série quotidienne de TF1, ITC, est tournée en grande partie dans la petite bourgade camarguaise de Saint-Laurent-d'Aigouze, dans le Gard. Dans sa présentation[2], le territoire n'est évoqué que par « tournée en Camargue » : un haut lieu touristique lié à un imaginaire folklorique, celui des gardians et des flamants roses. Le nom de la ville qui accueille la série est absent, comme ceux des villes alentour. Dans le générique, les deux premiers plans, très esthétisants, tournés avec un drone, survolent les étangs, les salins et suivent un vol de flamants roses au coucher du soleil. Ces plans évoquent ce que le texte dit : « tournée en Camargue » avec des paysages caractéristiques permettant aisément de le reconnaître. Puis, la plaque de l'institut Auguste Armand, en gros plan, nomme l'école hôtelière qui va être le « théâtre d'histoires d'amour contrariées et complexes, mais aussi de rivalités et de trahisons », comme le précise le synopsis. Les personnages avancent face caméra pour se présenter au.à la spectateur·trice. Ainsi, le texte de présentation et

…….

1. FranceTV, « *Un si grand soleil* », [en ligne], consulté le 5 octobre 2022, https://www.france.tv/france-2/un-si-grand-soleil/.

2. « *Vous avez aimé Maxime, Rose et Antoine. Vous allez les adorer dans ce nouveau feuilleton quotidien où se mêlent rudesse de l'apprentissage et intrigues à vous rendre accros. Tournée en Camargue, "Ici tout commence" est l'histoire d'une dynastie de grands chefs. Les téléspectateurs plongeront dans la vie d'une école qui formera les futurs grands noms de la gastronomie […]* » (MyT1, « Ici tout commence », [en ligne], consulté le 5 octobre 2022, https://www.tf1.fr/tf1/ici-tout-commence).

le générique traduisent un même rapport au territoire. Rebaptisée « ville de Cavalière » à partir du nom du château de Saint-Laurent-d'Aigouze, la bourgade n'est alors qu'une petite ville fictive dans un espace géographique générique : la Camargue.

L'analyse des contenus de la série confirme ce rapport au territoire. Les espaces naturels sont mobilisés pour installer une paillote au bord des salins et pour favoriser des scènes de plages et de balades bucoliques aux bords des étangs. Dans la majorité des cas, les lieux ne sont pas nommés et aucun élément ne permet de les localiser précisément. Seules quelques arches narratives ont mobilisé, marginalement, les salins comme moteur narratif de la série en présentant le métier de saunier. L'espace Camargue est mobilisé en tant qu'espace-paysage décoratif. Bien que le mot « Camargue » soit prononcé, les images qui la montrent occultent la vie sociale ou culturelle locale. La Camargue est une terre de traditions fortes et ces éléments sont absents de la série : pas de gardians, ni de rizières, ni d'Arlésien·nes, pas d'accent chantant du sud. Cet espace-paysage décoratif situe des lieux fictifs sans localisation possible.

Demain nous appartient : un espace à vivre situé

L'autre série quotidienne de TF1, DNA, est tournée dans la ville portuaire et touristique de Sète et ses environs. Alors même que le texte de présentation de DNA[3] nomme et situe la ville, nous notons que les personnages sont caractérisés par le fait qu'ils y habitent et y travaillent. Le générique présente des acteur·trices ou des groupes d'acteur·trices mis en situation dans la ville : les policier·es avancent sur le Pont Sadi-Carnot, les médecins sont à l'hôpital du bassin de Thau, Ingrid Chauvin pose devant le lycée dont elle est proviseure. Le générique se termine sur un plan large de Sète vu du côté nord de l'étang de Thau où se situent les parcs à huîtres. L'analyse du contenu de la série confirme l'ancrage fort sur la ville. Des vues de façades réelles introduisent les séquences tournées en studio. Pour exemple, le bar emblématique de la série, le *Spoon*, est situé sur le quai Aspirant-Herber et dispose d'une terrasse sur le bord du canal. Il n'y a jamais eu de café à cet endroit et seules les images extérieures sont tournées hors studio. À cet endroit, la production et la ville ont ouvert une boutique dédiée aux objets dérivés de la série.

DNA ne se cantonne pas à la seule ville de Sète et certains groupes de personnages vivent dans les environs, sur la communauté de communes. L'analyse du contenu permet de comprendre que c'est un vaste espace qui localise la série sur un territoire, cette fois-ci identifiable géographiquement. Le territoire participe de la série ; plus qu'un décor, c'est un élément scénaristique. Les policier·es bloquent les bateaux dans le port, les amoureux·euses se promènent au bord de la plage ou des étangs, les quais situent les scènes sur le plan de la ville. Les personnages fictifs s'ancrent dans une réalité territoriale, certes scénarisée, mais donnant bien souvent des indices de géolocalisation. Nous avons ici un autre type de rapport au territoire. Celui-ci est un espace à vivre. Plus qu'un décor, c'est bien un environnement, lié à des activités sociales et culturelles, qui participe à la narration. Les lieux sont alors actants du processus scénaristique, ils mobilisent les ressources données par les caractéristiques de l'espace : canaux, port, plage, quai, par exemple. L'ancrage méditerranéen est consubstantielle des arcs narratifs qui mobilisent ces lieux multiples comme autant de possibles inspirés par cet espace à vivre.

…….

3. « *La série "Demain nous appartient" se déroule à Sète, une ville au bord de la mer Méditerranée. Vous allez pouvoir suivre le quotidien de plusieurs familles et habitants de cette ville, où se mêlent des histoires d'amour et d'amitié mais aussi des mensonges, des trahisons ou encore de lourds secrets de famille… Retrouvez tous les comédiens de votre saga quotidienne avec Ingrid Chauvin, Anne Caillon, Alexandre Brasseur…* » (MyTF1, « *Demain nous appartient* », [en ligne], consulté le 5 octobre 2022, https://www.tf1.fr/tf1/demain-nous-appartient).

Ces trois séries permettent d'observer une variation de l'intensité du lien qui unit ces séries au territoire, afin de favoriser l'identification d'une audience nationale, voire internationale (Jullia et Marty, 2023). Pour ITC, nous avons un niveau bas de mise en tension du territoire et de la série : le territoire n'est que décor, cette série pourrait être tournée ailleurs. Avec DNA, le territoire participe de la narration et impulse des arcs narratifs. Pour USGS, espace et récit sont également étroitement liés. Ces deux séries sont donc indissociables du territoire de tournage. Toutefois, dans le cas d'USGS, nous constatons un lien supplémentaire dans la relation territoire-récit. La série montpelliéraine s'approprie l'image souhaitée de la collectivité territoriale, cherchant à vanter une « Los Angeles du Sud » (Jullia et Marty, 2023, p. 194). Chaque série tisse une relation plus ou moins étroite avec son territoire. Le tableau ci-dessous synthétise ces éléments d'analyse :

	ITC	**DNA**	**USGS**
Rapport à l'espace	Espace-paysage décoratif	Espace à vivre situé	Espace à vivre qualifiant
Rapport aux lieux	Lieux fictifs	Lieux comme matière scénaristique	Lieux comme matière stylistique
Rapport au territoire	Mise à distance	Prise en compte des dimensions socio-culturelles	Prise en compte de l'image souhaitée

Tableau 1 – Synthèse du rapport au territoire des séries quotidiennes ITC, DNA, USGS

Nous avons évoqué le territoire en tant qu'espace et lieu dans son rapport à la série. Si nous cherchions à dresser le portrait sociodémographique de ces collectivités territoriales, il y aurait une distorsion entre les mondes sociaux réels et ceux mis en scène dans les séries. En effet, celles-ci n'ont pas de visées documentaires, ni d'obligation de réalisme, mais il faut noter que leur mise en scène des territoires tient peu compte des réalités socio-économiques. De fait, les représentations sociodémographiques sont fictives pour les trois séries et ignorent certains sujets qui pourraient être stigmatisants : le chômage, le vieillissement des populations de Sète et Saint-Laurent-d'Aigouze, etc. L'objet de l'article n'est pas d'évaluer le « travail de [ces] représentations » (Lécossais, 2022 p. 6), mais d'envisager la nature des représentations du territoire par ces séries. Partant de ces divergences entre les trois séries et pour confronter ces représentations, nous avons analysé leurs réceptions, à travers la médiation opérée par les visites guidées.

LES VISITES GUIDÉES COMME FORMES DE RÉCEPTION DES SÉRIES QUOTIDIENNES PAR LES TERRITOIRES ET LES PUBLICS

Les visites guidées organisées autour des séries étudiées concrétisent des formes de réception des séries par les territoires eux-mêmes (initiateurs des visites) et par les publics de ces visites. Dans cette partie, nous nous penchons plus spécifiquement sur ces visites. Bien que les trois séries relèvent du même genre audiovisuel, leurs visites ont une genèse et des mises en œuvre singulières : l'une est déployée par une guide et comédienne qui a scénarisé un circuit, a contractualisé son exclusivité avec la production et en assure la

promotion *via* l'office de tourisme local ; la deuxième émane d'un office de tourisme pour lequel une guide-conférencière livre un exposé documenté, illustré et pédagogique sur la série et le territoire ; la dernière est à l'initiative d'une communauté de communes et assurée par un de ses employé·es.

À partir des relevés de six observations ethnographiques réalisées durant ces trois visites, nous les comparons pour comprendre les ressorts sur lesquels elles reposent. Nous dressons d'abord une cartographie des visites et de leur organisation. Puis nous faisons émerger deux éléments communs aux trois visites (l'effet de *droste* et le dévoilement des coulisses des séries). Enfin, nous approfondissons notre analyse en esquissant une typologie de circuits de visite : circuit « *backstages* », circuit « *set jet* » et circuit « patrimoine ».

Circuits, supports, dynamique transmédiatique et effet de *droste*

La distance parcourue (2 à 5 km), la durée (1 h 46 à 2 h 05), le nombre d'arrêts effectués (de 10 à 14) ou encore la durée des arrêts (de quelques secondes à 22 minutes) varient sensiblement d'une visite à l'autre. Au-delà de ces éléments, les guides suggèrent un certain nombre de confrontations entre les territoires tels qu'ils sont découverts dans la série et les territoires tels qu'ils sont découverts durant la visite.

En effet, de nombreux·euses visiteur·euses s'adonnent, durant les visites, à ce type de mise en tension entre les représentations qu'ils.elles avaient *a priori* du territoire et les représentations qu'ils.elles se font du territoire physique, au prisme des pérégrinations impulsées par la visite. Le territoire physique est parfois jugé « plus grand », « plus bruyant », « plus sale » que dans la série. Les distances entre les lieux clés de la série sont également mentionnées et montrent que les visiteur·euses confrontent les échelles, les grandeurs, les distances, les écarts et les ambiances. Les guides paraissent avoir saisi cette appétence des publics pour ces confrontations de territoires. Leurs discours sont balisés de nombreuses remarques invitant les publics à opérer des comparaisons concernant les lieux (« vous l'imaginiez comme ça ? ») et les distances (« dans la série, on a l'impression que c'est loin, alors que… »). A travers ces sollicitations, les guides amènent les publics à confronter leurs représentations du territoire.

Pour appuyer ces invitations à la comparaison, les guides recourent à des supports. En effet, durant les arrêts, ils.elles se placent devant des lieux emblématiques de la série et utilisent des affiches, pancartes ou tablettes numériques, pour montrer aux publics des photographies et des extraits vidéo de certains épisodes tournés dans ces lieux. Ils.elles offrent ainsi, *in situ*, des aperçus du territoire et introduisent un certain nombre de mises en abyme. Ils.elles tissent des effets de *droste* (visualisation graphique d'une mise en abyme) particulièrement intéressants, révélant la propension des visites et des guides à impulser une dynamique transmédiatique. En effet, ces mises en abyme esquissent un enchâssement et un *continuum* entre divers registres d'images et — plus largement — entre territoires fictionnels et physiques. Cet enchâssement prend une épaisseur supplémentaire lorsque les publics ou les guides réalisent des photographies et vidéos de la visite. Le plus souvent, il s'agit pour les publics de clichés souvenirs et, pour les guides, de photographies pour les réseaux sociaux. Ces derniers créent alors une nouvelle imbrication d'images (cf. Figure 1) : image de la série, image de la série montrée pendant la visite, image de la visite montrant une image de la série…

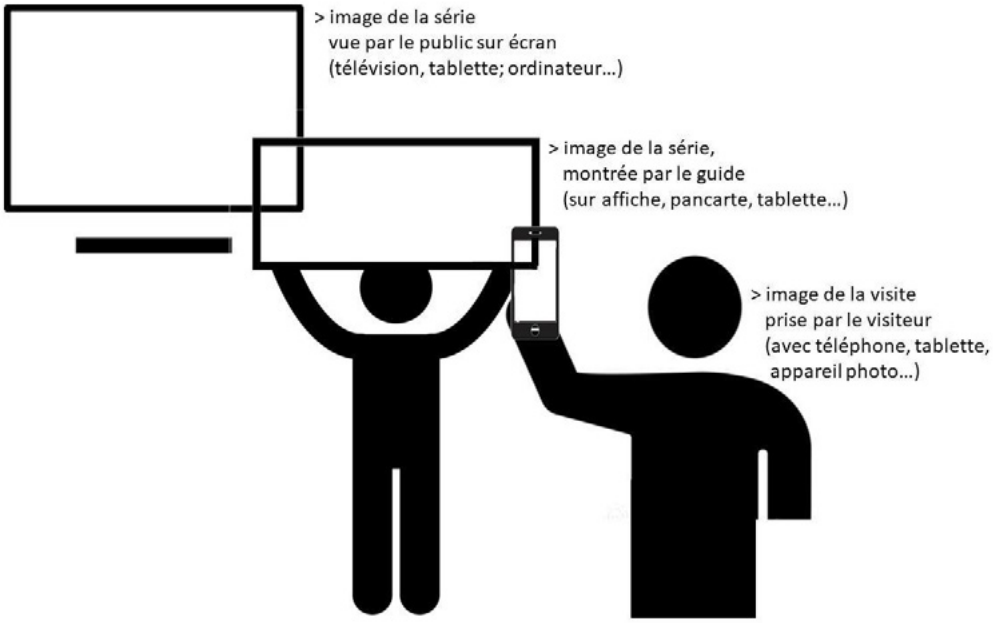

Figure 1. Visite, supports, dynamique transmédiatique et effet de *droste*

Dévoilement des rouages des séries

Outre la superposition des territoires, les visites sont ponctuées d'interventions donnant la possibilité de saisir les rouages des séries télévisées. En effet, nous relevons dans le discours des guides de nombreux éléments techniques, pratiques ou logistiques, laissant entrevoir les « ficelles » de la production et des tournages. Ces éléments portent sur les séries en général (histoire, vocabulaire, économie, etc.), sur la fabrication des séries (épisode-pilote, bible, etc.) ou sur l'anatomie des épisodes (arcs narratifs, intrigues, *cliffhangers*, etc.). Diverses interventions sont plus spécifiquement centrées sur les individus impliqués dans la production des séries : auteur·trices, réalisateur·trices, acteur·trices, mais également technicien·nes, commerçant·es, entrepreneur·euses... Les guides abordent également la logistique spécifique aux tournages : choix des lieux de tournage, gestion de la circulation, reconstitutions en studio, organisation[4]. Ces différentes interventions sensibilisent les publics à l'écosystème des séries et au jargon employé par les professionnel·les de ce secteur. Elles révèlent en outre que ces visites ne sont pas uniquement centrées sur l'histoire de la série ou sur les territoires dans lesquels elles se déroulent, mais constituent un moyen d'en savoir davantage sur la fabrication des séries.

Scénarisations singulières

Par ailleurs, nos observations ethnographiques discernent, en filigrane, différentes formes de mise en récit. En effet, si nous nous centrons sur le contenu de la visite et sur le contenu abordé par les guides à chaque arrêt, nous voyons apparaître différentes scénarisations (centrées série, tourisme ou patrimoine) esquissant différentes formes de circuits (*backstage*, *set jet*, patrimoine). L'analyse fine des éléments collectés fait ainsi émerger une typologie des circuits de visite (cf. Figure 2).

.....

4. Telle que la gestion du « HMC » (sigle désignant le travail réalisé, durant un tournage, autour de l'Habillage, le Maquillage, la Coiffure des acteur·trices ou du *catering* — approvisionnement en repas des équipes [artistes, technicien·nes…]).

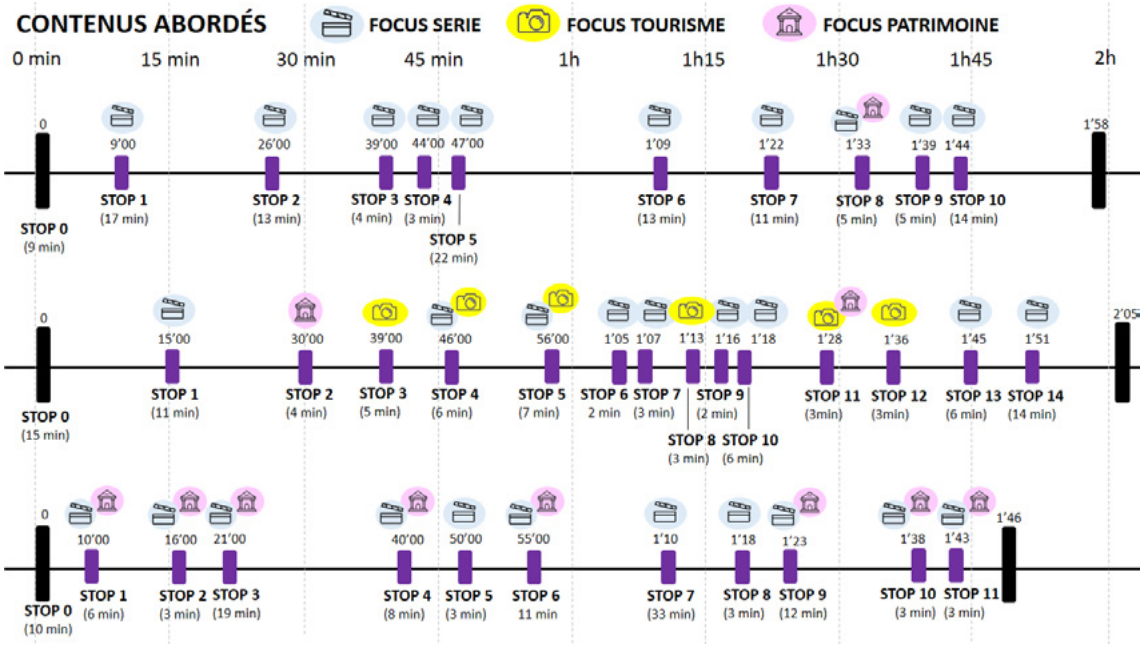

Figure 2. Trois types de circuits (de haut en bas) : circuit-*backstage*, circuit-*set jet*, circuit-patrimoine

Le circuit « *backstage* »

Le circuit « *backstage* » se centre sur la série et ses coulisses. Dans ce type de circuit, le balisage se focalise sur des lieux-clés de la série : des lieux visibles à l'écran (dans les épisodes), mais également des lieux utilisés pour les tournages. Ces lieux ne sont pas nécessairement des lieux touristiques emblématiques du patrimoine et du territoire dans lequel la visite se déroule. Le contenu et la scénarisation de la visite sont centrés sur la série et ses exclusivités. Le guide divulgue des secrets de tournage inédits, ancrant simultanément la visite dans le registre du *off* (« hors champ ») et du *behind the scenes* (« hors caméra »). Il attise la curiosité des visiteur·euses en *spoilant* volontairement certaines scènes et *cliffhangers* à venir dans la série, grâce à leur proximité avec les tournages (« Cette semaine, ils ont tourné quatre fois ici, vous comprendrez bientôt pourquoi… »). Outre ces formes de *teasing*, le.la guide montre et distribue aux publics des documents uniques (documents de tournage, répliques de scènes, etc.). Il.elle fournit aux visiteur·euses des conseils pour repérer les tournages ou pour rencontrer les acteur·trices (voitures dans lesquelles ils. elles circulent, lieux qu'ils.elles fréquentent, etc.) qu'il.elle appelle par leurs prénoms ou leurs surnoms. Ce type de circuit « *backstage* » se termine parfois en apothéose, avec l'arrivée du groupe de visiteur·euses sur un lieu de tournage ou la possibilité d'accéder à une séance de dédicaces.

Le circuit « *set jet* »

Le circuit « *set jet* » repose sur une médiation ludique de la série, entrelacée à une approche touristique de la ville. Dans ce type de circuit, le tracé et les arrêts permettent de découvrir simultanément des éléments sur la série et sur la ville. Pour mettre en place cette médiation, le.la guide recourt à un jeu de piste, prenant appui sur un livret de questions dédiées à la série, distribué aux participant·es dès le début de la visite. Les questions regroupées dans le livret mènent aux différents lieux qui balisent le circuit. Ce jeu de piste prend la forme d'un *quizz* collectif : les questions sont lues à voix haute par un·e participant·e à l'attention du groupe. Ce mode de scénarisation introduit une dynamique de *challenge* : certain·es participant·es tentent de répondre au plus vite, en vue de devenir « les incollables », les « super-fans » du groupe. Le jeu de piste insère ainsi la visite dans une mise en compétition

bon enfant, parachevée par le diplôme de « *set-jetter* » distribué à chacun·e en fin de visite. Cette dynamique ludique est renforcée par de nombreuses interventions humoristiques introduites par le.la guide (anecdotes, blagues, *fake news* volontaires sur la série). La visite est également ponctuée par des contenus touristiques distillés tout au long de l'expérience (attractivité, économie, culture, transports, parkings, locations…).

Cette combinaison se retrouve également dans les différents types de photographies réalisées par le.la guide. Ce·tte dernier·e prend en effet trois types de clichés *in situ* : 1) le grand groupe de visiteur·euses devant les lieux emblématiques de la série, avec pose et cri collectif ritualisé ; 2) le grand groupe durant les déambulations, dans des lieux typiques de la ville ; 3) les micro-groupes venus ensemble (couples, familles, ami·es) dans différents endroits clés de la série/de la ville. La visite articule ainsi continuellement divers types de photos, oscillant entre souvenirs de la série, souvenirs du territoire et souvenirs de vacances. La mise en ligne de ces photos sur les réseaux sociaux permet au.à la guide de mettre en visibilité les visites, le potentiel touristique du territoire et, aux visiteur·euses, de se procurer une trace de leur expérience. Ces différents éléments formalisent un type de visites *set-jetting*, tourné vers la médiation du territoire et de ses ressorts touristiques.

Le circuit « patrimoine »

Le circuit « patrimoine », quant à lui, se centre à la fois sur la série (avec des éléments communs aux circuits précédents) et sur le patrimoine dans lequel elle est tournée. Le.la guide conduit les visiteur·euses dans des endroits apparaissant dans la série, mais aussi et surtout chargés d'histoire. Les lieux sélectionnés ou mentionnés pour la visite sont rarement — voire jamais — des lieux privés, mais plutôt des lieux publics, emblématiques de l'épaisseur culturelle et architecturale de la ville (esplanades, cathédrales, musées, etc.). Ils permettent de découvrir plus en profondeur les trésors patrimoniaux survolés dans la série. Dans cette perspective, le.la guide évoque à plusieurs reprises la rencontre bilatéralement fertile de la série et du patrimoine, en pointant la singularisation de la série par le patrimoine et la mise en visibilité du patrimoine par la série. Il.elle rappelle que si l'un·e des acteur·trices principaux·ales de la série reste le territoire, la série constitue quant à elle une vitrine considérable pour la médiatisation du patrimoine local et régional. Ainsi, dans ce type de circuit, la série est appréhendée comme une fenêtre sur le territoire local et la visite est saisie comme une opportunité de le découvrir. Le patrimoine offre un caractère singulier à la série, en même temps que la série offre un point d'entrée original sur le territoire. Ces éléments laissent entrevoir, en filigrane, les dynamiques de co-médiation et co-promotion qui se jouent durant les visites. En effet, ces dernières reposent sur une médiation et une promotion, croisées et simultanées, de la série et du patrimoine.

Ainsi, l'analyse du matériau que nous avons recueilli permet de comprendre que si les séries peuvent mettre en récits ou en images les territoires et de participer à la construction d'imaginaires territoriaux (Gadras et Pailliart, 2013), les visites guidées organisées autour des séries télévisées ont la possibilité, elles aussi, de participer à ce travail territorial (Noyer et *al.*, 2013). Toutefois, notre analyse souligne un certain nombre d'écarts entre les visites qui peuvent émerger autour des séries. En effet, certaines se centrent principalement sur les coulisses de la série (circuits « *backstages* ») ; d'autres se tournent davantage vers des contenus touristiques (circuits « *set-jet* ») ; d'autres encore s'orientent vers des contenus patrimoniaux (circuits « patrimoine »). Ce constat peut — et doit — selon nous être contextualisé en tenant compte des guides, de leur singularité, de leur parcours, de leur rapport à la série ou au territoire. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les trois guides assurant les visites que nous avons étudiées sont très différent·es (une guide-comédienne, une guide-conférencière, un guide reconverti sur le tard). Manifestement,

les visites que nous avons étudiées (le scénario, le circuit de ces visites) sont indissociables des guides qui les ont réalisées : comme le rappellent Olivier Méric et Laurent Gautier au sujet des guides-conférencier·es, leur discours « présente des caractéristiques fortement représentatives de l'identité de l'institution touristique dans laquelle il[s] évolue[nt] » (Méric et Gautier, 2017).

À partir de ces éléments, nous pouvons identifier un lien entre la manière dont le territoire intervient dans la série et la manière dont la visite guidée met en scène ce rapport intime du territoire avec la série. Quand le territoire est mobilisé en tant qu'espace-paysage décoratif, la visite guidée est de type « *backstage* », centrée sur les intrigues, car le territoire n'est qu'une toile de fond secondaire. Dans le cas d'un espace à vivre situé, les visites utilisent le lien entre territoire et série comme outil de valorisation de zones touristiques : les lieux des intrigues sont autant de ressorts pour scénariser la visite. Dès lors que le rapport au territoire convoque un espace à vivre qualifiant, c'est le patrimoine qui pourra être mobilisé dans une intention touristique davantage axée sur les richesses du territoire. En outre, les collectivités territoriales configurent également la nature des visites, par leur implication dans l'organisation des visites. Enfin, l'ensemble des visites a pour objectif d'impliquer les visiteur·euses dans la déambulation, mais nous avons mené des entretiens afin d'évaluer plus directement le rapport au territoire pour ces publics (spectateur·trices ou non de la série).

Une absence de rapport au territoire pour les ciné-touristes

A la suite des visites guidées, nous avons interrogé une quarantaine de participant·es, âgé·es de 8 à 77 ans, dont une majorité de femmes, sans activité ou issus de CSP hétérogènes. Venant de Belgique pour certain·es, de Bretagne pour d'autres, ils/elles ont parcouru 600 kilomètres en moyenne. À l'instar des spectateur·trices de *Plus Belle La Vie* (Eloy *et al.*, 2021), les visiteur·euses que nous avons interviewé·es ne se qualifient que très rarement de *fans* et méprisent les caractéristiques de « la figure du *fan* » mise en lumière par Henry Jenkins (1992). Si certain·es ont confié profiter des vacances pour participer aux visites, une large majorité n'avait encore jamais participé à ce type de visite, voire n'en connaissait pas l'existence.

Les entretiens ont permis de révéler les différents motifs de participation aux visites et les rapports des individus aux territoires visités. Ainsi, la plupart des personnes interrogées expliquent avoir profité, de manière opportuniste, d'un séjour dans la région pour participer aux visites. Si quelques-un·es expliquent leur venue ou leur amour pour ces séries par un lien spécial à la région (« moi j'ai une affection particulière pour la région » ; « on voulait revoir la Camargue qu'on a fait quand on était jeunes »), d'autres ont un rapport au territoire confus, notamment pour les séries de type espace-paysage décoratif (« je pensais que c'était uniquement un lieu de tournage, qu'il n'y avait pas de ville autour »). En revanche, pour les séries où les lieux sont utilisés comme matière scénaristique et stylistique (espaces à vivre situé et qualifiant), certain·es viennent pour l'ambiance « Sud de France » qui, exploitée quotidiennement, finit par leur sembler familière. Les visites guidées deviennent alors un jeu des différences pour retrouver les lieux emblématiques ou s'assurer qu'ils existent dans la réalité (« Est-ce qu'elle existe vraiment la paillotte ? » ; « Le *Spoon*, c'est comme la gendarmerie de Saint-Tropez, tu sais que t'es bien au bon endroit »). Néanmoins, les attentes relatives au territoire sont assez marginales : le décor et la rencontre avec les acteur·trices sont les principales attentes de ces visites. Par ailleurs, l'attachement à la série se concentre davantage autour des personnages, des intrigues ou encore des moments conviviaux inhérents au visionnage. Les valeurs associées à ce type de

programmes (Bryon-Portet, 2011) ne sont pas particulièrement projetées sur le territoire et ses habitant·es. Il n'y a pas de mise en sens spécifique. Dès lors, c'est une forme de non-rapport au territoire qui se dégage de ces entretiens.

Conclusion

Malgré l'homogénéité de notre terrain – regroupant l'ensemble des séries quotidiennes françaises au sein d'un espace géographique méditerranéen relativement proche – force est de constater que les productions de ces industries culturelles n'ont pas de rapport univoque avec le territoire : que ce soit à travers la représentation qu'elles en donnent, la réception que celui-ci opère avec les visites guidées, ou celle des publics. La mise en scène d'un territoire tangible, à portée de visite, ne favorise pas spécialement un ancrage territorial particulier, relativement au *Fan Tourism* que l'on observe pour les productions de *fantasy* comme *Game of Thrones* (Escurignan, 2021). Ce travail exploratoire offre la possibilité d'identifier plusieurs pistes de recherches à développer concernant le rapport entre territoire et industries culturelles et créatives. Ces liens sont de première importance car ils formalisent une forte concurrence des territoires pour inscrire des écosystèmes de production comme levier de développement économique. Le tourisme n'est alors qu'un aspect d'un vaste ensemble stratégique constitué autour de la diffusion de ces mises en scène des territoires.

Références bibliographiques

Blais, Mireille ; Martineau, Stéphanie (2006), « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner du sens à des données brutes », *Recherches qualitatives*, vol. 2, n° 26, p. 1-18.

Bryon-Portet, Céline (2011), « Les productions télévisées, genre oublié dans la construction de l'image d'un territoire ? L'exemple de co-construction de l'image socioculturelle de la ville de Marseille par la série Plus belle la vie », *Études de communication*, n° 37 [en ligne], URL : http://journals.openedition.org/edc/3071.

Denmat, Pierre (2021), « Les séries télévisées ou la réécriture de la ville : regards croisés entre Johannesburg et New York », *Annales de géographie*, n° 739-740, p. 17-37.

Eloy, Florence ; François, Sébastien ; Mille, Muriel (2021), « Les réceptions du feuilleton plus belle la vie : de l'attention à l'attachement ? », *Réseaux*, vol. 5, n° 229, p. 143-173.

Escurignan, Julie (2021), *Tv fandom across media : transnational fans and transmedia experience of game of thrones*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication — University of Roehampton.

Gadras, Simon ; Pailliart, Isabelle (2013), « Les territoires et les médias dans la construction de l'espace public » (p. 23-38), in Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno ; Pailliart, Isabelle (dir.), *Médias et territoires. L'espace public entre communication et imaginaire territorial*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Gardies, André (1993), *L'espace au cinéma*, Paris : Klincksieck.

Gaudin, Antoine (2015), *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris : Armand Colin.

Jenkins, Henry (1992), *Textual poachers : television fans & participatory culture*,

New York: Routledge.

Jullia, Patricia ; Marty, Frédéric. (2023), « Un Si Grand Soleil, une série très Sud de France ?» (p. 189-210 - chap. 9), in Appel, Violaine ; Le Nozach, Delphine (eds.), Marque et Territoire : Dispositifs, stratégies et enjeux, Nancy : Éditions de l'Université de Lorraine.

Le Nozach, Delphine (2022), Le territoire filmique comme dispositif de promotion : discours des réalisateurs et engagement des régions, *Communication & management*, n° 19, p. 5-20.

Lécossais, Sarah (2022), « "Faire" des *cultural studies* avec les séries télévisées françaises », *POLI – Politiques des Cultural Studies*, n° 15, [en ligne], consulté le 5 octobre 2022, https://polirevue.files.wordpress.com/2023/03/lecossais-epreuves-relues.pdf.

Lizotte, Martine ; Grenier, Alain (2011), « Ciné-tourisme : le nouvel eldorado des destinations touristiques », *Téoros*, vol. 1, n° 30 [en ligne], URL: http://journals.openedition.org/teoros/1124.

Mille, Muriel (2018), « Chaque mot a un coût : les contraintes de la fabrication d'un feuilleton télévisé », *Savoir/Agir*, n° 44, p. 55-64.

Méric, Olivier ; Gautier, Laurent (2017), « Le discours du guide-conférencier comme marqueur d'identité d'une institution touristique : l'apport d'un corpus oral authentique », Éla. *Études de linguistique appliquée*, vol. 188, n° 4, [en ligne], https://www.cairn.info/revue-ela-2017-4-page-443.htm?ref=doi.

Noyer, Jacques ; Raoul, Bruno ; Pailliart, Isabelle (dir.) (2013), *Médias et territoires. L'espace public entre communication et imaginaire territorial*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Paillé, Pierre ; Mucchielli, Alex (2012), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin.

Pleven, Bertrand (2014), « Urbanités du spectacle, urbanités en spectacle. Paris, Je t'aime et New York, I love you : voyages impossibles en métropoles cinématographiques ? », *Annales de géographie*, n° 695-696, p. 763-783.

Vermersch, Pierre (2010), *L'entretien d'explicitation*, Paris : ESF.

REVUE SCIENTIFIQUE EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

LES ENJEUX de l'information et de la communication

Revue scientifique en sciences de l'information et de la communication

Éditée par le Gresec (Groupe de recherche sur les enjeux de la communication), cette revue scientifique aborde les processus d'information-communication dans leurs développements, mutations et inscriptions sociales, politiques et économiques. Elle privilégie les travaux relevant d'approches théoriques critiques et fondés sur des études empiriques, rendant compte de recherches conduites par des auteurs confirmés, des doctorants ou de jeunes chercheurs.

Elle est constituée de 3 à 4 numéros annuels :

- n°1 - Varia
- n°2 - Dossier thématique
- n°3 - Supplément A
- n°4 - Supplément B

C'est une revue en ligne, d'accès libre, qualifiante en Sciences de l'Information et de la Communication, consultable sur : https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr et sur le portail www.cairn.info.

GRESEC Université Grenoble Alpes